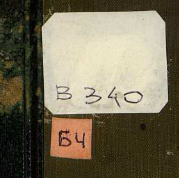
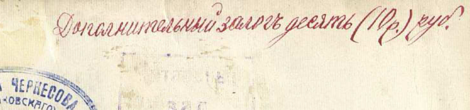

B 340
Б4


Дополнительный залогъ десять (10р.) руб.

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ первый.

Исторія искусства
всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана,**
Директора Дрезденской галереи.

Томъ первый.
Искусство дохристіанскихъ и нехристіанскихъ народовъ.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей
А. И. Сомова,
Старшаго Хранителя Императорскаго Эрмитажа.

Печатано со стереотипа.

Съ 615 рисунками въ текстѣ, 15 хромолитографіями и 35 таблицами, гравированными на деревѣ или исполненными свѣтописнымъ способомъ.

С.-Петербургъ.
Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе",
Забалканскій пр., с. д. № 75.

1903

Бумага безъ примѣси древесной массы

Типографія Т-ва „Просвѣщеніе". Спб., Забалканскій пр., с. д. № 75.

Предлагаемая русскимъ читателямъ въ переводѣ съ нѣмецкаго языка „Исторія искусства всѣхъ временъ и народовъ“, трудъ многозаслуженнаго директора Дрезденской Галереи К. Вёрмана, существенно отличается отъ сочиненій подобнаго рода, которыми столь богата западно-европейская литература.

Въ этихъ сочиненіяхъ, исторія искусства излагается обыкновенно въ освѣщеніи тѣхъ или другихъ философскихъ воззрѣній, причемъ разсматривается ходъ развитія главнымъ образомъ трехъ важнѣйшихъ художественныхъ отраслей, архитектуры, скультуры и живописи, искусству же прикладному, примѣненному къ ремесленнымъ производствамъ, удѣляется очень мало мѣста, или даже совсѣмъ не удѣляется; послѣдовательныя фазы развитія искусства по большей части представляются въ картинѣ, обнимающей собою не все человѣчество, а лишь отдѣльные народы, игравшіе болѣе или менѣе видную политическую или культурную роль; важное значеніе придается больше исчисленію и описанію памятниковъ искусства, чѣмъ опредѣленію происхожденія ихъ типовъ и формъ изъ того или другого источника, объясненію передачи этихъ типовъ и формъ однимъ народомъ другому и указанію на взаимодѣйствія одного національнаго искусства на другое.

Трудъ К. Вёрмана имѣетъ иной характеръ. Изложить исторію искусства съ возможной полнотою внѣ зависимости отъ какой бы то ни было философской системы, познакомить читателя съ развитіемъ собственно художественныхъ мотивовъ, выдвинуть на первый планъ ихъ видоизмѣненія при переходѣ изъ эпохи въ эпоху, отъ народа къ народу, безъ заботы о подробномъ перечисленіи отдѣльныхъ художественныхъ памятниковъ, могущемъ безполезно обременить память читателя, — такова была цѣль, которою задался г. Вёрманъ въ своемъ новомъ сочиненіи и которая — насколько позволительно судить по первому тому этого сочиненія — будетъ достигнута вполнѣ успѣшно.

Важнымъ преимуществомъ Вёрмановской „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ предъ прочими подобными книгами должно при-

знать также и то, что въ ней впервые систематически разсмотрѣны проявленія художественнаго творчества у первобытныхъ и некультурныхъ племенъ, и что въ этомъ трудѣ, представляющемъ собою сводъ данныхъ, до послѣдняго времени добытыхъ наукою и самостоятельно разработанныхъ авторомъ, строго-критическая точность соединена съ общедоступностью изложенія. Сочиненіе г. Вёрмана — не школьный учебникъ, но прекрасное руководство для образованныхъ людей, желающихъ пополнить свои познанія точными свѣдѣніями по исторіи искусства; однако и для того, кто захотѣлъ бы спеціально изучить этотъ предметъ, оно можетъ служить важнымъ пособіемъ, благодаря не только своему содержанію, но и сопровождающему его указателю сочиненій, относящихся къ разнымъ частямъ исторіи искусства. Наконецъ, цѣнность книги г. Вёрмана увеличивается огромнымъ количествомъ помѣщенныхъ въ ней рисунковъ, имѣющихъ тѣсную связь съ текстомъ.

А. Сомовъ.

Предисловіе автора.

Какое мѣсто настоящей „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ суждено занять среди отличныхъ старыхъ и новыхъ, отчасти среди только-что появившихся въ свѣтъ руководствъ — опредѣлится тѣмъ пріемомъ, какой найдетъ она у публики, а ея направленіе выяснится изъ самаго ея изложенія. Однако необходимо теперь же указать, что сочиненіе это, даже тогда, когда оно сознательно идетъ въ разрѣзъ съ громко заявленными въ послѣднее время, но различными между собою требованіями, не преслѣдуетъ цѣли служить какой-либо духовной или мірской, какой-либо научной или эстетической доктринѣ, но, относясь къ искусству, какъ къ независимой области, трактуетъ и его исторію, какъ самостоятельный предметъ. Быть можетъ, книга эта будетъ признана еще болѣе общею, чѣмъ прочія „всеобщія исторіи искусства“, какъ соотвѣтствующая дальновидности нашего времени, простирающейся на всѣ моря и земли, и съ бо́льшею, чѣмъ эти исторіи, полнотою разсматривающая искусство доисторическихъ, первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, а также, въ связи съ нимъ, и ихъ художественно-ремесленныя производства и орнаментику, причемъ — и это дѣлаетъ ее ограниченною въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ — не останавливается подолгу на отдѣльныхъ явленіяхъ, а слѣдитъ главнымъ образомъ за ходомъ развитія художественныхъ идей и языка художественныхъ формъ у всего человѣчества.

Второй томъ этого сочиненія будетъ посвященъ исторіи искусства христіанскихъ народовъ отъ времени его возникновенія и до эпохи реформаціи; въ третьемъ томѣ будетъ представлено развитіе новѣйшаго искусства съ этой эпохи и до настоящаго времени, издаваемый же теперь первый томъ содержитъ въ себѣ обзоръ общаго движенія и взаимной связи — насколько послѣднюю можно пока установить — художествъ у доисторическихъ и нехристіанскихъ народовъ отъ незапамятныхъ временъ и до нашихъ дней. Должно замѣтить, что именно въ тѣхъ обширныхъ областяхъ, которыя разсматриваются въ этомъ первомъ томѣ, изслѣдованія еще далеко не закончены. Новыя раскопки и новыя от-

крытія чуть-ли не каждый день порождаютъ новые взгляды. Такъ напр., когда печатаніе настоящей книги уже приходило къ концу, новыя раскопки англичанъ на Критѣ и Кипрѣ доставили данныя, которыя хотя и подтверждаютъ сказанное въ ней о „микенскомъ искусствѣ“, но проливаютъ болѣе яркій свѣтъ на значеніе Крита и Кипра для исторіи этого искусства. Каждый, кто пытается уже теперь составить себѣ общее понятіе обо всѣхъ этихъ областяхъ, не долженъ забывать, что нѣкоторыя изъ его представленій и многія изъ заключеній суть только предварительныя. Если я, несмотря на то, осмѣлился взяться за подобную работу, то къ тому побудили меня особыя обстоятельства. Съ одной стороны, уже давно я чувствовалъ сердечное влеченіе еще разъ возвратиться къ искусству древняго міра — въ область, къ которой, какъ знаютъ то мои товарищи по спеціальности, относились мои первыя изслѣдованія и изданія. Съ другой стороны, я ощущалъ нѣкоторую внутреннюю потребность облечь наконецъ, при помощи изученія нашихъ коллекцій по народовѣдѣнію, въ плоть и кровь воспоминанія, сохранившіяся во мнѣ отъ прежнихъ путешествій моихъ въ отдаленныя части свѣта и на морскіе острова. Читатель этого тома, надѣюсь, ясно увидитъ, что у меня было достаточно опытности для того, чтобы провѣрить и усвоить результаты чужихъ изысканій, на которые, само собою разумѣется, я долженъ былъ опираться.

Приношу свою искреннюю благодарность за всякаго рода помощь, оказанную мнѣ при составленіи и изданіи этого труда, Гансу Мейеру, литературному руководителю извѣстной издательской фирмы, и ея редакціи, съ неутомимымъ усердіемъ заботившейся объ исправномъ печатаніи книги, а также моимъ товарищамъ, завѣдующимъ дрезденскими коллекціями, въ особенности хранителямъ Альбертинума Георгу Трею и Паулу Герману, консерваторамъ Этнографическаго Музея Адольфу-Бернгарду Мейеру и Вилли Фойю и хранителю доисторическаго собранія Іоганнесу Дейхмюллеру.

Кромѣ того, считаю своимъ долгомъ выразить свою признательность управляющимъ иногородными, въ особенности берлинскими музеями и служащимъ при нихъ, болѣе же всего Юстусу Бринкману, въ Гамбургѣ, и Феликсу фонъ-Лушану, въ Берлинѣ. За письменныя сообщенія всякаго рода благодарю Ліонеля Кёста, въ Лондонѣ, Вильгельма Гурлита, въ Працѣ, Фридриха Гирта, въ Мюнхенѣ, Петера Іенсена, въ Марбургѣ, Оскара Монтеліуса, въ Стокгольмѣ, Іоганнеса Нюша, въ Шаффгаузенѣ, Іоганнеса Ранке, въ Мюнхенѣ, Саломона Рейнаха, въ Парижѣ, и І.-Ф. Сцомбати, въ Вѣнѣ.

Признаю своею обязанностью съ благодарностью поименовать писателей, трудами которыхъ я пользовался при составленіи своего сочиненія, и указать на эти труды. Но печатать библіографическія примѣчанія подъ страницами текста такой книги, какъ настоящая, казалось мнѣ неудобнымъ, и я предпочелъ помѣстить въ ея концѣ особый

списокъ этихъ трудовъ въ алфавитномъ порядкѣ фамилій ихъ авторовъ. Конечно, въ него вошли не всѣ сочиненія, касающіяся затронутыхъ мною вопросовъ. Полная библіографія моего предмета составила бы одна цѣлый, отдѣльный томъ. Я счелъ нужнымъ указать только на тѣ книги и статьи, на которыхъ я, помимо изученія сохранившихся произведеній искусства, основывался главнымъ образомъ и изъ которыхъ дѣлалъ краткія извлеченія.

Карлъ Вёрманъ.

Оглавленіе.

Четвертая книга.

Искусство древней Италіи и римскаго всемірнаго государства.

Пятая книга.

Языческое искусство въ Сѣверной Европѣ и его отпрыски въ Западной Азіи.

Шестая книга.

Индійское и восточно-азіятское искусство.

Седьмая книга.

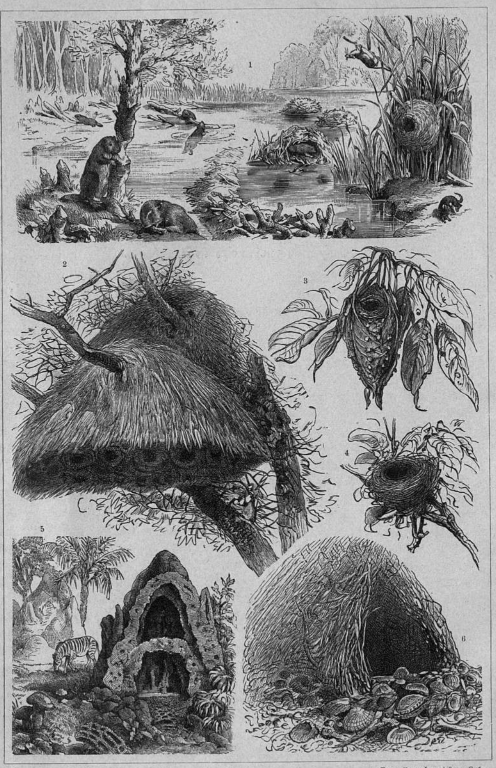
Искусство ислама.

Списокъ иллюстрацій.

Рисунки въ текстѣ.

Объясненіе рисунковъ этой таблицы.

1. Жилища бобра и мыши-карлика.
2 Колонія гнѣздъ ткача.
3. Гнѣздо портнихи.
4. Гнѣздо славки.
5. Постройка термитовъ въ разрѣзѣ.
6. Увеселительная хижина австралійскаго шалашника.



 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Искусство у животныхъ.

Рисунки Генриха Морена съ натуры.

Введеніе.

Въ умѣніи пчела тебя наставитъ
И прилежанію научитъ червь долинъ;
Но знаніе твой умъ съ духами рядомъ ставитъ:
Искусство, человѣкъ, имѣешь ты одинъ.
Шиллеръ, „Художники".

Подъ названіемъ „Исторіи искусства" на языкѣ науки разумѣется исторія развитія тѣхъ художествъ, произведенія которыхъ создаются рукою мастера и воспринимаются глазомъ зрителя. Обыкновенно эти художества, къ которымъ относятся зодчество, производство изящныхъ ремесленныхъ издѣлій, ваяніе и живопись съ ихъ побочными отраслями, называются „образными искусствами". Въ виду того, что произведенія этихъ искусствъ исполняются бóльшею частью по предварительно начерченнымъ наброскамъ и могутъ быть изображаемы рисунками, имъ даютъ также названіе: „начертательныя искусства".

Исторія искусства удостовѣряетъ, что оно есть достояніе всего человѣчества; это — духовная связь, объединяющая даже самыя отдаленныя времена и народы. Не говоря о тѣхъ ступеняхъ развитія, о которыхъ мы можемъ только строить догадки, нѣтъ столь далекой отъ насъ по времени или по мѣсту культурной стадіи, которая не озарялась бы свѣтлымъ лучемъ искусства, отличающаго человѣка отъ животнаго. Въ древнѣйшія, первобытныя времена, а также у самыхъ дальнихъ и низкостоящихъ народовъ, еще въ настоящее время обитающихъ на землѣ, мы видимъ, что человѣкъ не только стремится, движимый любовью, украшать себя, не только старается придавать своей незатѣйливой утвари форму, наиболѣе удобную и цѣлесообразную, и снабжать эту утварь украшеніями, но и силится создавать пластическія или начертанныя изображенія существующаго въ окружающемъ его мірѣ, прежде всего въ мірѣ животныхъ и людей, и это искусство первобытныхъ и дикихъ народовъ часто неожиданнымъ образомъ освѣщаетъ предъ нами внутреннюю, коренную сущность искусства. Современная исторія искусства не можетъ пренебрегать изслѣдованіемъ его состоянія у простыхъ, примитивныхъ народовъ и у доисторическихъ, первобытныхъ племенъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Эрнстъ Гроссе, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, указалъ въ особой книгѣ на необходимость такого изслѣдованія, исторія искусства

все болѣе и болѣе серьезно занимается первобытною жизнью и доисторическими временами человѣчества, и только въ настоящее время можно сказать, что эта наука обнимаетъ собою искусство всего человѣчества.

Убѣдившись въ необходимости изученія первобытнаго искусства, мы невольно задаемъ себѣ вопросъ: не слѣдуетъ ли, для уясненія настоящихъ началъ искусства, сдѣлать еще одинъ, дальнѣйшій шагъ и поискать, не найдется ли этихъ началъ уже и въ мірѣ животныхъ, въ естественной исторіи, къ которой уже приходится прибѣгать для уясненія первыхъ шаговъ исторіи вообще и вопросовъ народовѣдѣнія? На наши уста напрашивается жгучій вопросъ: не обладаютъ ли дѣйствительнымъ стремленіемъ къ искусству и другія существа, помимо человѣка, не обнаруживаютъ ли они этого стремленія, — а главное, имѣемъ ли мы право считать, что для животныхъ, — надѣленныхъ гораздо болѣе тонкими внѣшними чувствами, чѣмъ мы, и подобно намъ испытывающихъ и въ состояніи бодрствованія, и во снѣ пріятныя и непріятныя ощущенія, — разъ на всегда закрытъ земной рай художественнаго творчества и наслажденія искусствомъ? Отвѣтить на этотъ вопросъ не такъ легко, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда. Если мы вспомнимъ, что уже старые изслѣдователи, каковы напр. Ренни и Гартингъ, и что еще недавно такіе ученые, какъ Вудъ, Бюхнеръ и Романесъ, обстоятельно разсматривали вопросъ о стремленіи животныхъ къ искусству, то поймемъ, что прежде, чѣмъ двинуться дальше, намъ необходимо ознакомиться со взглядами упомянутыхъ ученыхъ и выяснить, насколько въ дѣйствительномъ или предполагаемомъ стремленіи животныхъ къ искусству позволительно видѣть предварительную ступень къ художественной дѣятельности человѣка.

Извѣстно, что животныя, подобно людямъ, имѣютъ склонность къ играмъ, которую иные считаютъ первоначальнымъ стремленіемъ ко всякому художественному упражненію; но склонность къ играмъ и стремленіе къ искусству сходны лишь тѣмъ, что какъ та, такъ и другое предполагаютъ извѣстный избытокъ силъ послѣ удовлетворенія потребностей, необходимыхъ для поддержаніи жизни отдѣльнаго индивидуума или цѣлаго вида. И та, и другое выражаютъ собою потребность въ отдыхѣ, въ свободной дѣятельности послѣ труда. Если мы признаѐмъ, что искусство въ нашемъ смыслѣ начинается лишь съ такой творческой дѣятельности, которая даетъ осязательные и видимые результаты, то увидимъ очень большую разницу между указаннымъ стремленіемъ къ играмъ и истиннымъ стремленіемъ къ искусству.

Правильно поставленный вопросъ будетъ заключаться въ слѣдующемъ: есть ли такія животныя, которыя, ради собственнаго удовольствія или ради удовольствія другихъ, проявляютъ сознательную или безсознательную способность къ творчеству? Нельзя отрицать, что сюда до нѣкоторой степени можно отнести пѣніе многихъ изъ птицъ. Ритмъ и благозвучіе въ пѣніи соловья представляются основами всякой музыки,

а что эти основы одинаковы какъ для птичьяго, такъ и для человѣческаго уха, доказываютъ напр. снѣгири, которые, при надлежащемъ обученіи, привыкаютъ насвистывать аріи, сочиненныя человѣкомъ, причемъ сохраняютъ ихъ ритмъ и тонъ.

Но въ области образныхъ искусствъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. У животныхъ мы нигдѣ не находимъ ни малѣйшихъ попытокъ ваянія или живописи, — другими словами, не находимъ такого упражненія, которое было бы направлено къ воспроизведенію видимыхъ предметовъ. Слѣдовательно, эти области искусства, во многихъ отношеніяхъ самыя важныя и существенныя области искусства въ тѣсномъ смыслѣ, для животныхъ совсѣмъ недоступны. За то производимое нѣкоторыми животными зодчество часто столь поразительно, что можетъ поколебать установившіяся понятія о различіи способностей людей и животныхъ.

Какъ извѣстно, многія насѣкомыя достигаютъ изумительныхъ результатовъ при постройкѣ своихъ жилищъ. Прежде всего укажемъ на осъ и пчелъ, особенно же на пчелъ, живущихъ въ ульяхъ. Устроиваемыя этими насѣкомыми изъ самодѣльнаго воска соты и ячейки для выращиванія потомства и для собиранія запасовъ меда представляютъ собою удивительно искусныя сооруженія. Какой порядокъ, какое предусмотрительное распредѣленіе мѣста въ каждомъ кускѣ сотъ! Какая правильность въ каждой ячейкѣ, составленной изъ шести почти равныхъ граней съ пирамидальнымъ дномъ! Затѣмъ, обратимъ вниманіе на муравьевъ, жилище которыхъ представляется снаружи, правда, только неправильною кучею, но внутри простирается иногда на нѣсколько метровъ подъ поверхностью почвы и представляетъ собою чрезвычайно искусную постройку, состоящую изъ 30 — 40 этажей, расположенныхъ одинъ надъ другимъ. Съ какимъ трудомъ эти крошечныя животныя сносятъ свои строительные матеріалы, состоящіе изъ кусочковъ дерева, сучковъ, стебельковъ травы, камешковъ и иглъ хвойныхъ деревьевъ! Какъ тщательно подперты отдѣльные этажи столбами и перекладинами, длиною иногда до десяти и болѣе сантиметровъ! Какъ искусно укрѣпленъ, при помощи скрещивающихся балокъ, потолокъ большой залы, находящейся въ срединѣ лабиринта! Особеннаго вниманія заслуживаютъ африканскіе термиты, созидающіе себѣ общими силами жилища вышиною до 6 метровъ, съ конусообразными кровлями (см. прилагаемую таблицу „Искусство у животныхъ", фиг. 5). Многіе путешественники, видя эти постройки издали, смѣшивали ихъ съ круглыми хижинами сосѣднихъ негритянскихъ племенъ, потому что постройки термитовъ величиною свою нерѣдко превосходятъ эти человѣческія жилища и всегда бываютъ лучше устроены и отдѣланы внутри. Стѣны ихъ, слѣпленныя изъ земли, глины, камешковъ и частей растеній при помощи клейкой слюны, выдѣляемой термитами, образуютъ твердую, прочную массу, способную защищать отъ всякихъ внѣшнихъ поврежденій всѣ внутренніе ходы, комнаты, покои и залы, служащіе для всевозможныхъ, зара-

нѣе предусмотрѣнныхъ цѣлей общественной жизни названныхъ насѣкомыхъ.

Едва ли не еще болѣе поразительны постройки нѣкоторыхъ грызуновъ, напр. мыши-карлика, которая привѣшиваетъ къ камышу свои круглыя гнѣзда, сплетенныя изъ стебельковъ (та же таблица, фиг. 1); но особенно замѣчателенъ въ этомъ отношеніи бобръ, по крайней мѣрѣ сѣвероамериканскій, строющій для себя жилище изъ палокъ, хвороста и ила у воды, на краю берега (таблица, фиг. 1). Почти круглая или овальная хижина бобра возвышается въ видѣ плоскаго купола; изъ двухъ входовъ въ нее, имѣющихъ видъ неправильныхъ арокъ, одинъ такъ глубоко входитъ въ воду, что не замерзаетъ даже въ самыя суровыя зимы. Еще изумительнѣе хижинъ бобра на землѣ его постройки въ водѣ. Чтобы поддерживать около своихъ жилищъ постоянный уровень воды, бобры устроиваютъ искусственные пруды, отгораживая ихъ настоящими плотинами отъ водъ болѣе высокаго уровня, и наполняютъ ихъ водою при помощи сооруженій, напоминающихъ шлюзы, и длинныхъ каналовъ. Въ сѣверной Америкѣ наблюдались плотины приблизительно въ 200 метровъ длины, устроенныя совокупнымъ трудомъ несчетныхъ поколѣній бобровъ. Никакія другія сооруженія животныхъ не походятъ до такой степени на сооруженія человѣка, какъ эти постройки.

Но самые замѣчательные зодчіе въ животномъ мірѣ, это — нѣкоторыя породы птицъ. Можно прослѣдить цѣлый рядъ ступеней искусства пернатыхъ, отъ незатѣйливыхъ и неправильныхъ гнѣздъ однѣхъ (таблица, фиг. 4) до отлично исполненныхъ, такъ сказать сверхъ-животныхъ построекъ другихъ. Индѣйскій ткачъ, гнѣзда котораго, по словамъ Дарвина, „почти превосходятъ ткацкія издѣлія людей“, сооружаетъ свое висячее жилище изъ настоящей ткани, сдѣланной изъ твердыхъ стеблей, причемъ устроиваетъ иногда верхнее и нижнее помѣщенія; общежительныя птицы изъ породы ткачей въ южной Африкѣ свои огромные дворцы-гнѣзда, служащіе пріютами для цѣлыхъ обществъ, привѣшиваютъ къ вѣтвямъ деревьевъ (таблица, фиг. 2), а портнихи различныхъ видовъ сшиваютъ свои гнѣзда изъ большихъ листьевъ по всѣмъ правиламъ искусства (таблица, фиг. 3), причемъ пользуются растительными волокнами или случайно найденными нитками, изготовленными человѣкомъ; говорятъ даже, что онѣ, при началѣ работы, прикрѣпляютъ эти нити посредствомъ узелковъ. Портниха длиннохвостая, водящаяся въ Индіи, сама прядетъ себѣ нити изъ хлопка, работая клювомъ и когтями; итальянская портниха употребляетъ для той же цѣли паутину, обработавъ ее извѣстнымъ образомъ. Наибольшее сходство съ человѣкомъ представляютъ, однако, различнаго рода австралійскіе шалашники, сооружающіе „увеселительныя хижины“ или „дома для игръ“, которые повидимому даже не служатъ имъ жилищемъ въ настоящемъ смыслѣ слова. Эти хижины различны по формѣ. Взгляните внимательнѣе на танцовальный залъ Ptilonorhynchus holoseriscus (таблица, фиг. 6)! Къ полу, состоя-

щему изъ плотно-переплетенныхъ вѣтокъ, прикрѣпляются легкіе, слегка сводчатые ходы, въ родѣ бесѣдки, причемъ длинныя стороны этихъ бесѣдокъ совершенно закрыты, а короткія открыты. Сплетаются эти своды изъ тонкихъ прутьевъ, развѣтвленія которыхъ всегда бываютъ направлены наружу для того, чтобы внутри не было неровностей. Бесѣдки всегда орнаментируются; особенно входы выкладываются самыми яркими и пестрыми украшеніями, какія только могутъ найти птицы. Пестрыя перья другихъ птицъ, лоскутки цвѣтныхъ матерій, издѣлій человѣческихъ рукъ, блестящіе камешки и раковины улитокъ частью раскладываются между сучками, частью разсыпаются на землѣ передъ входомъ. Если эти увеселительные домики, обыкновенно сооружаемые самцами, по мнѣнію большинства естествоиспытателей, наблюдавшихъ жизнь шалашниковъ, строятся единственно для привлеченія самокъ, то можно все-таки сказать, что хижины эти не достигали бы цѣли, если бы птицамъ не доставляли удовольствія такія пестрыя созданія ихъ фантазіи. Поэтому сторонники Дарвиновской теоріи развитія ссылаются на увеселительные домики австралійскихъ шалашниковъ болѣе, чѣмъ на что-либо другое, для доказательства того, что стремленіе къ искусству, подобно всѣмъ другимъ свойствамъ человѣка, наблюдается также и у существъ, стоящихъ гораздо ниже его.

Мы отнюдь не намѣрены предупреждать выводы изслѣдователей въ этой области и готовы признать, что въ нѣкоторыхъ изъ указанныхъ явленій въ жизни животныхъ замѣчается стремленіе, близкое человѣческому стремленію къ искусству. Но это не мѣшаетъ намъ смотрѣть на это такъ называемое искусство животныхъ съ нашей собственной точки зрѣнія. Прежде всего мы не должны забывать, что всѣ примѣры, приводимые въ доказательство существованія у животныхъ склонности къ искусству, составляютъ только исключенія, и что въ области искусствъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ, стремленіе къ играмъ и къ сохраненію вида, повидимому, только у шалашниковъ переходитъ въ настоящее стремленіе къ искусству. Это исключеніе тѣмъ болѣе должно быть относимо къ исключеніямъ, подтверждающимъ общее правило, что обезьяны, животныя, самыя похожія на человѣка, не выказываютъ ни малѣйшей способности къ искусству, несмотря на свою склонность къ подражанію.

Но даже и зодчество у животныхъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ служитъ только къ удовлетворенію ихъ потребности въ защитѣ, питаніи и размноженіи. Постройки ихъ — чисто утилитарныя сооруженія, обыкновенно не представляющія даже и основныхъ началъ художественной пропорціональности, безъ которой постройки самого человѣка не могутъ быть признаваемы искусствомъ. Законы правильности, симметріи, соразмѣрности, если вообще и соблюдаются, то только приблизительно и случайно. Настоящимъ исключеніемъ могутъ считаться совершенно круглыя мѣста для игръ и гнѣзда у нѣкоторыхъ птицъ, хотя круглая форма получается здѣсь совершенно естественнымъ образомъ и непред-

намѣренно отъ движенія животныхъ вокругъ самихъ себя. Въ этомъ именно отношеніи, единственное кажущееся исключеніе — шестигранныя ячейки пчелъ. Самые основательные натуралисты, восхваляя правильность пчелиныхъ ячеекъ, признаютъ однако, что по вопросу объ ихъ сооруженіи не можетъ быть рѣчи о сознательномъ или безсознательномъ намѣреніи пчелъ, ради ихъ собственнаго удовольствія, соблюдать математически правильную форму. Пчелы, по словамъ Бюхнера, стремятся повидимому только къ тому, чтобы налѣпить „какъ можно больше ячеекъ при возможно-меньшей тратѣ воска, мѣста и труда", что̀ лучше всего достигается при шестигранной формѣ и пирамидальномъ днѣ ячеекъ. Витъ Граберъ предполагаетъ даже, что первоначальная форма ячеекъ скорѣе цилиндрическая, и что онѣ лишь вслѣдствіе надавливанія однѣхъ на другія сами принимаютъ упомянутую правильно-призматическую форму.

Наконецъ, слѣдуетъ указать и на то, что художественныя произведенія различныхъ животныхъ одного и того же вида—если вообще можно говорить о подобныхъ произведеніяхъ у животныхъ—никогда не носятъ на себѣ самостоятельнаго отпечатка, отличнаго отъ созданій подобныхъ имъ существъ, но всегда только повторяютъ, по слѣпому, внушенному природою побужденію, то, что точно такимъ же образомъ дѣлали милліоны подобныхъ же животныхъ въ теченіе тысячелѣтій; поэтому о развитіи искусства у животныхъ, хотя бы это развитіе и должно было происходить въ незапамятныя времена, нельзя говорить, такъ какъ свобода творчества есть существенное условіе искусства.

Способность животныхъ создавать, при случаѣ, правильныя формы есть не болѣе, какъ частное проявленіе той художественной силы природы, которая въ мірѣ минераловъ и растеній еще гораздо болѣе удивительнымъ образомъ порождаетъ перенятую у нея человѣкомъ правильную игру линій геометрической орнаментики. Орнаментика—это азбука исторіи искусства, и на ней мы должны здѣсь прежде всего остановить свое вниманіе. Подумаемъ только о формѣ кристалловъ, снѣжинокъ, окаменѣлыхъ аммонитовъ, эхинитовъ и белемнитовъ, подумаемъ о правильномъ образованіи многихъ листьевъ, цвѣточныхъ чашечекъ и разрѣзовъ стеблей, вспомнимъ, какими изумительными, иногда математически-правильными рисунками творчество природы украсило нѣкоторые виды низшихъ животныхъ.

Не будемъ отрицать, что природа — величайшій художникъ. Но поскольку мы противопоставляемъ искусство, какъ особое понятіе, природѣ, оно предполагаетъ свободную дѣятельность человѣка, исторію развитія которой возможно прослѣдить. Объ искусствѣ, допускающемъ свою исторію, мы можемъ сказать вмѣстѣ съ поэтомъ: „Искусство, человѣкъ, имѣешь ты одинъ".

Основу для проявленія формъ этого человѣческаго искусства составляетъ понятіе о пространствѣ — понятіе, которое, какъ извѣстно, Кантъ считалъ прирожденнымъ человѣку. Условіемъ всякой художе-

ственной красоты надо считать требованіе, чтобы пространство, заполненное произведеніемъ, своей общей формой и составными частями производило на наши чувства пріятное впечатлѣніе. Произведеніе искусства возбуждаетъ впечатлѣніе тѣмъ болѣе художественное, чѣмъ живѣе, свободнѣе и точнѣе оно соотвѣтствуетъ дѣйствительно существующему или мысленно начертанному пространству, чѣмъ болѣе оно отвѣчаетъ расчленяющимъ пространство законамъ соразмѣрности, симметріи, правильности, равновѣсія, простой или ритмической послѣдовательности. Но нашъ глазъ воспринимаетъ формы пространства только при помощи свѣта, а расчлененіе свѣта, по ученію Ньютона, даетъ цвѣта. Только свѣтъ и цвѣта, въ соединеніи съ формою, придаютъ произведенію искусства ту полную, теплую жизненность, которая черезъ посредство глазъ дѣйствуетъ на наше сердце.

Содержаніе всего человѣческаго искусства составляетъ самъ человѣкъ, который для себя есть мѣрило всѣхъ вещей. Въ средоточіи своихъ художественныхъ сооруженій онъ ищетъ самого себя или своихъ боговъ, созданныхъ имъ по его собственнымъ образу и подобію. Его личныя потребности, будничныя или праздничныя, его многоразличныя дѣйствія и поступки находятъ себѣ художественное выраженіе въ изящныхъ ремеслахъ. Изображеніе подобныхъ себѣ въ ваяніи и живописи является для него цѣлью. Ваяніе наиболѣе непосредственнымъ образомъ изображаетъ его ради него самого, въ живописи же въ наибольшей полнотѣ выражаются человѣческія отношенія. И въ ней человѣкъ видитъ все лишь въ освѣщеніи своего собственнаго помысла и своихъ собственныхъ дѣяній. Въ мірѣ животныхъ онъ усматриваетъ свою духовную жизнь, онъ влагаетъ ее въ пейзажъ, если изображаетъ его художественно. Мечтанія его фантазіи отражаются въ сочиняемыхъ имъ сказкахъ. Вѣра въ искупляющія божества доставляетъ содержаніе его религіозному искусству. То, что для него наиболѣе свято въ жизни, воодушевляетъ его для созданія величайшихъ художественныхъ произведеній. Такъ или иначе, онъ по своей собственной мѣркѣ создаетъ въ своемъ искусствѣ новый міръ, дабы укрываться въ него отъ сутолоки и ничтожества обыденной жизни.

Первая книга.

Искусство доисторическихъ, первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

I. Искусство доисторической эпохи.

1. Искусство временъ мамонта и сѣвернаго оленя (палеолитической эпохи).

Уже въ теченіе несчетнаго числа тысячелѣтій обитали на землѣ всевозможныя живыя существа; цѣлые міры разнородныхъ растеній и животныхъ, частью находимыхъ въ окаменѣломъ видѣ подъ земною поверхностью, успѣли возникнуть и исчезнуть, когда появился человѣкъ, завладѣлъ землею, какъ своимъ наслѣдіемъ, и началъ побѣждать всѣхъ прочихъ своихъ сожителей или заставлять ихъ служить себѣ, насколько это было ему нужно. Когда наступитъ конецъ этого явленія — нельзя сказать. Начало его окутано тьмою, которая стала освѣщаться первыми, слабыми и тусклыми лучами, благодаря относящимся къ доисторическимъ временамъ открытіямъ и находкамъ, сдѣланнымъ послѣдними поколѣніями людей. Древнѣйшая эпоха, въ которой открыты несомнѣнные слѣды человѣческой дѣятельности, это—еще до сихъ поръ „четвертичная эпоха".

Французскіе изслѣдователи (де-Мортилье) усматриваютъ древнѣйшіе слѣды четвертичнаго человѣка во Франціи, въ теплой, сырой „до-ледниковой эпохѣ", средніе — въ собственно „ледниковой эпохѣ", а болѣе поздніе въ „новой ледниковой эпохѣ". Эти вопросы мы должны, однако, предоставить естествознанію. Во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что глетчеры дилювіальной ледниковой эпохи уже убывали въ ту пору, когда обитатели Европы, къ сѣверу отъ Пиренеевъ и Альповъ, охотились на волосатаго носорога, мамонта, лошадь, сѣвернаго оленя и пещернаго медвѣдя. Главнымъ образомъ бельгійскіе ученые, а именно Дюпонъ и ванъ-Оверлопъ, доказываютъ, что эпоха мамонта предшествовала эпохѣ сѣвернаго оленя. Великіе англійскіе изслѣдователи доисторическихъ

временъ, каковы Лёббокъ и Бойдъ-Даукинсъ, не придаютъ значенія этому раздѣленію; на самомъ дѣлѣ, судя по слоямъ, въ которыхъ встрѣчаются ископаемыя, сѣверный олень съ самаго начала попадается вмѣстѣ съ мамонтомъ, но мамонтъ исчезаетъ съ лица земли гораздо раньше оленя. Поэтому эпохой сѣвернаго оленя можно назвать весь разсматриваемый періодъ, эпохой же мамонта — только первую его половину.

Европеецъ этой сѣдой старины стоялъ на ступени такъ называемыхъ низшихъ первобытныхъ народовъ. Онъ былъ охотникъ и рыболовъ, не зналъ иныхъ жилищъ, кромѣ пещеръ, иныхъ кровель, кромѣ естественныхъ навѣсовъ скалъ или древесныхъ вѣтвей, къ которымъ, быть-можетъ, присоединялъ палатки, устроенныя изъ кольевъ и звѣриныхъ шкуръ, — не зналъ иной одежды, кромѣ шкуръ, иныхъ нитокъ и веревокъ, кромѣ ремней изъ кожи животныхъ, жилъ и кишекъ, иныхъ орудій, кромѣ деревянныхъ, костяныхъ, роговыхъ и каменныхъ. Съ самаго начала мы видимъ его обладателемъ огня. „Угли и осколки кремня — говоритъ Іоганнъ Ранке — суть древнѣйшіе слѣды, оставленные на землѣ человѣкомъ“. Быть-можетъ, тогдашній европеецъ уже умѣлъ плести корзины и цыновки, но онъ не умѣлъ ни прясть, ни ткать, ни сѣять, ни собирать жатву. Этому собственно дилювіальному человѣку мы не можемъ приписать даже умѣнья лѣпить изъ глины горшки и обжигать ихъ. Собака еще не сдѣлалась его спутникомъ, и онъ еще не завелъ другихъ домашнихъ животныхъ; повидимому, даже лошадь и рогатый скотъ были ему извѣстны лишь какъ объекты охоты.

Главными признаками этой ступени человѣческаго развитія считается, съ одной стороны, незнакомство людей съ металлами, а съ другой — предпочтеніе, которое они оказывали камню, особенно кремню, для выдѣлки оружія и орудій. Поэтому ступень эту называютъ также каменной эпохой. Однако эта эпоха обнимаетъ собою не только періодъ мамонта и сѣвернаго оленя, но и слѣдующую ближайшую крупную ступень человѣческаго развитія, обыкновенно противопоставляемую древнѣйшей каменной или палеолитической эпохѣ, и объ искусствѣ которой мы прежде всего будемъ говорить, называя ее новѣйшею каменною или неолитическою эпохою.

Слѣды древнѣйшей, собственно дилювіальной каменной эпохи, которая, по словамъ Вирхова, удалена отъ насъ „быть-можетъ на десятки тысячъ лѣтъ и болѣе“, мы находимъ какъ въ средней и южной Европѣ, такъ и въ Африкѣ, Азіи и Америкѣ, но только на западѣ средней Европы найдены слѣды дѣятельности человѣка этой древней эпохи, имѣющіе художественное значеніе. Древнѣйшія изделія человѣческихъ рукъ въ средней Европѣ — орудія и оружіе, но цѣль каждаго относящагося къ нимъ отдѣльнаго предмета не всегда легко опредѣлить. Между ними встрѣчаются топоры, молоты, скребки, каменные ножи, сдѣланные главнымъ образомъ изъ кремня, кинжалы, буравы, каменные или костяные наконечники копій и стрѣлъ, шила

иглы, удочки, гарпуны съ крючьями изъ кости или рога, преимущественно оленьяго.

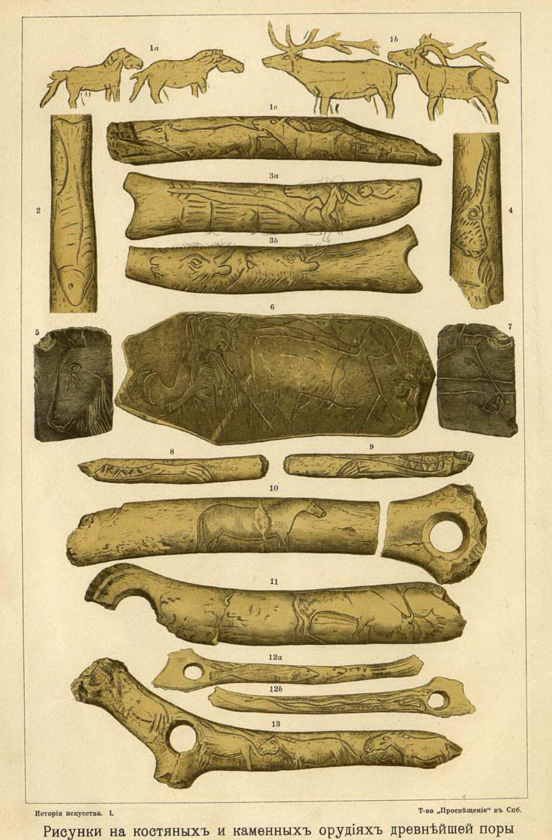
Различіе между древнѣйшей и болѣе поздней каменной эпохами всего яснѣе обнаруживается въ различіи формъ каменной утвари. Каменныя орудія древнѣйшей каменной эпохи еще не шлифованы и не полированы; ихъ только колотили для гладкости плоскимъ камнемъ, а впослѣдствіи выравнивали посредствомъ давленія (période de la pierre taillée), покрывали полосками помощью выскабливанья и заостряли симметрически. Острія копій или стрѣлъ дилувіальной эпохи въ Солютрѐ уже извѣстны своею формою, напоминающею лавровый или ивовый листъ, причемъ поверхность ихъ покрыта правильными полосками. Французская наука создала цѣлую исторію развитія дилувіальной кремневой утвари, благодаря чрезвычайно богатымъ находкамъ во Франціи; четыре ступени этой исторіи наука обыкновенно называетъ по типамъ, преобладающимъ въ Шеллѣ (Сена и Марна), Ле-Мустьѐ (Дордонь), Солютрѐ (Сона и Луара) и Ла-Маделенѣ (Дордонь); въ послѣднее время Сальмонъ, исключивъ третью ступень, установилъ три палеолитическія и три неолитическія ступени и такимъ образомъ всю каменную эпоху раздѣлилъ на шесть отдѣловъ. Во всѣхъ этихъ дѣленіяхъ, конечно, есть много произвольнаго. Но достаточно взглянуть на изображенныя на стр. 10 и сохраняемыя въ музеѣ въ Сенъ-Жерменъ-анъ-Лѐ (Saint-Germain-en-Laye) кремневыя острія, чтобы увидѣть, что отъ типа *а* изъ Шелля до типа *б* изъ Ле-Мустьѐ, а отъ послѣдняго до типа *в* изъ Солютрѐ, въ этихъ предметахъ замѣтно усовершенствованіе формы, указывающее на внутреннее развитіе, на первое развитіе въ области человѣческой ловкости и сноровки, заслуживающее нашего вниманія.

а *б* *в*

Кремневыя острія древнѣйшей каменной эпохи.

Далѣе, проблески стремленія къ искусству у европейцевъ палеолитической эпохи мы находимъ въ многочисленныхъ составныхъ частяхъ цѣпей, служившихъ для украшенія и сдѣланныхъ изъ пробуравленныхъ и нанизанныхъ на нитку зубовъ животныхъ, раковинъ, аммонитовъ, грубо-обработанныхъ кусочковъ кости или камня, — предметовъ, добытыхъ изъ дилувіальныхъ слоевъ въ различныхъ мѣстностяхъ. Тамъ и сямъ встрѣчаются также необработанные куски янтаря и остатки красной краски, которою тогдашніе первобытные люди размалевывали самихъ себя. Самоукрашеніе вездѣ было врожденною потребностью человѣка.

Однако исторія искусства не имѣла бы повода забираться въ негостепріимныя пещеры ледниковой эпохи, если бы изъ ихъ мрачной глубины не сіяли волшебнымъ свѣтомъ первые лучи настоящаго, свободнаго



 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Рисунки на костяныхъ и каменныхъ орудіяхъ древнѣйшей поры Каменнаго Вѣка.

По Лартѣ и Кристи (1, 2, 3, 6, 13), *Мортилье* (4, 8, 9), *Мерку* (5, 7, 10, 11) *и Картельяку* (12).

искусства, имѣющаго цѣлью исключительно себя. Со времени возрожденія этого первоначальнаго искусства изъ нѣдръ земли прожило всего лишь одно поколѣніе, но благодаря все новымъ и новымъ находкамъ и открытіямъ, съ каждымъ десятилѣтіемъ характеръ произведеній этого искусства становится все болѣе и болѣе явственнымъ.

Хотя во главѣ этого искусства, какъ мы увидимъ, стоитъ изображеніе человѣка, и въ немъ линейная орнаментика играетъ даже самостоятельную роль, однако искусство это привлекаетъ насъ къ себѣ преимущественно своими незатѣйливыми, жизненно-правдивыми изображеніями животныхъ, частью вырѣзанными кремневымъ рѣзцомъ или ножомъ, какъ пластическія фигуры изъ оленьихъ роговъ, костей или мамонтовыхъ клыковъ, частью же нацарапанными въ видѣ контуровъ кремневымъ остріемъ на каменныхъ плитахъ или на вещахъ изъ оленьяго рога или кости, причемъ контуры иногда настолько глубоки, что фигура животнаго на-половину врѣзана въ данный предметъ. Травоядныя животныя, которыхъ можно наблюдать въ болѣе спокойномъ состояніи, изображены гораздо чаще, чѣмъ хищныя; болѣе всего попадаются изображенія оленей и дикихъ лошадей мелкой породы, съ толстой головой. Они представлены спокойно стоящими или пасущимися, иногда бѣгущими или лежащими, а стадныя животныя, каковы лошади и сѣверные олени, нерѣдко изображаются по три или по четыре, бѣгущими или стоящими другъ за другомъ.

Намъ придется еще не разъ встрѣтиться съ тѣмъ фактомъ, что первобытному человѣку, стоящему на ступени охотничьихъ и рыболовныхъ народовъ, скорѣе бросается въ глаза міръ животныхъ, съ которымъ приходится вести постоянную борьбу, чѣмъ міръ растеній, и что поэтому художественныя изображенія животныхъ являются на болѣе начальной культурной ступени. Только по отношенію къ міру животныхъ охотникъ упражняетъ свой глазъ и руку, только міръ животныхъ можетъ онъ настолько тонко понимать и настолько отчетливо передавать, что ихъ изображенія производятъ правдивое, жизненное и, слѣдовательно, художественное впечатлѣніе. Изображенія растеній, даже украшенія изъ растеній, въ этомъ первобытномъ искусствѣ почти совершенно отсутствуютъ.

Лучшія изображенія животныхъ, относящіяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ, находятся на странныхъ предметахъ, сдѣланныхъ изъ кости или кусковъ оленьяго рога, на широкомъ концѣ которыхъ пробуравлено одно или нѣсколько круглыхъ отверстій (см. прилагаемую хромолитографическую таблицу: „Рисунки на рогѣ и камнѣ древнѣйшей каменной эпохи“, фиг. 10—13). Вначалѣ куски эти служили боевымъ оружіемъ, а потомъ жезлами военачальниковъ или вообще знаками отличія вождей. Бойдъ-Даукинсъ, сравнивая ихъ со сходными, но еще болѣе грубыми и угловатыми предметами эскимосовъ, признаетъ ихъ за орудія для натягиванья стрѣлъ. Всего же ближе, повидимому, под-

ходитъ къ истинѣ Рейнахъ, говоря, что эти палки вообще не служили какими-либо орудіями, а были предметами роскоши, главнымъ образомъ охотничьими трофеями. Мы назовемъ ихъ просто декоративными палками, не придавая этому названію особеннаго значенія.

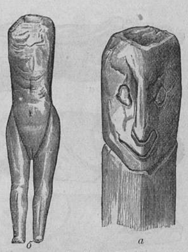
Огромное большинство художественно разукрашенныхъ предметовъ дилувіальной эпохи найдено въ пещерахъ юго-восточной Франціи. Съ того времени, когда Лартѐ и Кристи, въ 1863 г., изслѣдовали пещеры Везѐрской долины въ департаментѣ Дордони, и тамъ, въ пещерѣ Les Eyzies и подъ навѣсами скалъ La Madeleine и Laugerie Basse мало-помалу открыли предметы искусства, описанные ими въ теченіе слѣдующаго десятилѣтія въ объемистомъ сочиненіи: „Reliquiae Aquitannicae", — съ тѣхъ поръ количество находокъ въ этихъ мѣстностяхъ увеличилось до такой степени, что перечислить ихъ почти невозможно. Наибольшее число самыхъ любопытныхъ произведеній такого рода найдено недавно въ пещерахъ у подножія Пиренеевъ. Здѣсь особенно удачны были раскопки Піетта, который также предпринялъ изданіе большого сочиненія о своихъ изслѣдованіяхъ. Собраніе его находокъ изъ Ма-д'Азиля обращало на себя вниманіе посѣтителей парижской всемірной выставки 1889 г.; позднѣйшія его раскопки въ Брассампуи заслуживаютъ еще бо̀льшаго изумленія.

„Венера Брассампуи". По Піетту.

Въ Англіи, а именно въ одной пещерѣ Дербишайра, какъ говорятъ, былъ найденъ только одинъ кусокъ кости съ нацарапанною на немъ лошадиною головою. Пещеры дилувіальной эпохи въ Бельгіи оказались также небогаты произведеніями подобнаго рода. Въ Австріи, въ Лёссѣ, близъ Брунна, недавно выкопана разбитая фигура нагого мужчины, вырѣзанная изъ клыка мамонта, которую мы, вмѣстѣ съ Маковскимъ, относимъ къ дилувіальной эпохѣ, такъ какъ она, по своему стилю, близка къ находкамъ въ Дордони. Въ Германіи найденъ близъ Андернаха лишь одинъ кусокъ оленьяго рога, вырѣзанный въ видѣ птицы; онъ хранится въ провинціальномъ боннскомъ музеѣ. Находкамъ во Франціи не уступаютъ въ значеніи художественные памятники дилувіальной каменной эпохи, открытые въ 1873—74 гг. въ нѣмецкой Швейцаріи, въ Шафгаузенскомъ кантонѣ, въ Кесслерлохѣ, близъ Таингена, Меркомъ, и въ 1892 г. близъ Шафгаузена, Нюшемъ. Эти два пункта раскопокъ принадлежатъ къ важнѣйшимъ изъ всѣхъ, донынѣ извѣстныхъ. Большое удивленіе возбудили таингенскія древности, бывшія предметомъ подробнаго изученія на антропологическомъ съѣздѣ въ Констанцѣ, въ 1877 г. Нѣкоторые нѣмецкіе ученые сомнѣваются въ подлинности всей находки, награвированныя же на костяхъ изображенія лисицы и медвѣдя считаютъ грубыми поддѣлками, прибавленными къ указанной находкѣ лишь впослѣдствіи. Сомнѣвающіеся ученые затруднялись признать подлиннымъ

въ особенности знаменитаго „пасущагося сѣвернаго оленя“ (см. хромолитогр. таблицу при стр. 10, фиг. 11), на котораго указалъ Геймъ, а именно вслѣдствіе искусства, съ какимъ онъ начерченъ. Но для опытнаго глаза, развитаго въ художественно-историческомъ отношеніи, выводъ получается совершенно противоположный: изображенія лисицы и медвѣдя, хранящіяся теперь въ Британскомъ музеѣ, своей формой, совершенно несходной со всѣми другими издѣліями подобнаго рода, именно и доказываютъ подлинность прочихъ рисунковъ.

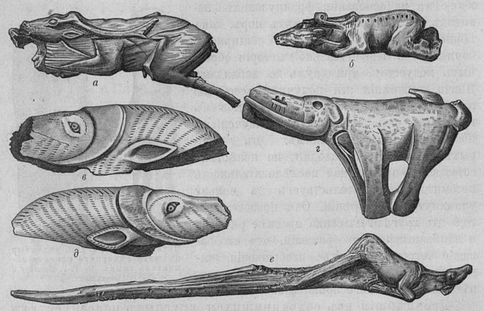
Первый, кто попытался построить исторію развитія разсматриваемаго нами первоначальнаго искусства на основаніи французскихъ находокъ, былъ Піеттъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Гёрнесъ (Hoernes), въ своемъ обширномъ сочиненіи о первоначальной исторіи образныхъ искусствъ, примкнулъ ко взглядамъ Піетта, воззрѣнія эти получили всеобщую важность. Къ сожалѣнію, мы не можемъ провѣрить ихъ правильности изученіемъ послѣдовательности слоевъ, въ которыхъ сдѣланы эти находки; но извѣстная естественно-правильная послѣдовательность несомнѣнно свидѣтельствуетъ въ пользу упомянутыхъ воззрѣній. Они провозглашаютъ, что круглая пластика древнѣе рельефа и нацарапыванія изображеній, что изображеніе человѣка древнѣе изображенія животныхъ, а изображеніе животныхъ древнѣе геометрическаго орнамента.



Человѣческія фигуры, рѣзанныя изъ рога сѣвернаго оленя и мамонтова клыка. По Г. Г. Мюллеру и Картальяку.

Древнѣйшія изъ сохранившихся круглыхъ пластическихъ изваяній, а потому и древнѣйшія изъ сохранившихся произведеній искусства во всемъ мірѣ,—это, судя по указаннымъ даннымъ, обломки маленькихъ женскихъ фигуръ мамонтовой эпохи, вырѣзанныхъ изъ клыковъ, найденные въ 1892 и 1894 гг. въ Брассампуи, на югѣ Франціи, и хранящіеся въ коллекціи Піетта въ Рюминьи, прежде всего женскій торсъ, получившій названіе „Венеры Брассампуи“ (см. рисунокъ на стр. 12) и отличающійся нѣсколько неуклюжею полнотою своихъ формъ. Похожій торсъ въ той же коллекціи найденъ въ Ма-д'Азилѣ. Къ этимъ находкамъ подходитъ женская фигура, недавно найденная близъ Ментоны и описанная Рейнахомъ; подозрѣніе въ ея подлинности, вѣроятно, несправедливо. Какъ видно, женщина является на порогѣ искусства. Эти женскія фигуры древнѣе самыхъ древнихъ найденныхъ мужскихъ фигуръ. Изъ этихъ послѣднихъ наиболѣе несомнѣнно мужскою представляется найденная нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Лёссѣ, близъ Брунна, и хранящаяся въ музеѣ этого города.

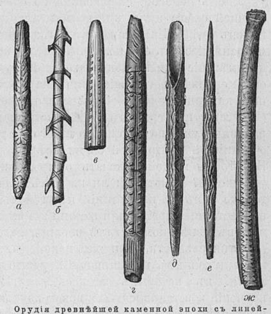
Между давно уже найденными человѣческими фигурами дилувіальной эпохи особенно достойны вниманія двѣ. Въ коллекціи Парижской Антропологической Школы находится открытый въ пещерѣ Рошбертьѐ (въ Шарантѣ) кусокъ оленьяго рога, въ верхней части своей представляющій неумѣло вырѣзанную человѣческую фигуру (см. на стр. 13, рисунокъ, фиг. *а*); изъ коллекціи де-Вибрѐ происходитъ замѣчательный маленькій женскій торсъ, найденный въ Ложерй-Бассѣ (см. тотъ же рисунокъ, фиг. *б*) и хранящійся нынѣ въ парижскомъ естественно-историческомъ музеѣ. Хотя у торса нѣтъ ни головы, ни рукъ, ни нижней



Пластическія изображенія животныхъ, относящіяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ. (*а*, *б*, *г*, *е*) по слѣпкамъ дрезденскаго музея, (*в*) по Мерку.

части ногъ, однако эта маленькая фигура, вырѣзанная изъ клыка, свидѣтельствуетъ о томъ, что изготовившій ее вообще понималъ взаимное отношеніе частей тѣла. Если фигура изъ Рошбертьѐ стоитъ на степени самыхъ безформенныхъ идоловъ-чурбановъ, какіе мы видимъ у дикихъ народовъ, то фигура изъ Ложерй-Басса представляетъ собою шагъ впередъ въ смыслѣ воспроизведенія человѣческаго тѣла, а до этой ступени не всегда достигаетъ древнее искусство даже исторической эпохи. Означенныя фигурки были, вѣроятно, не идолы и не игрушки, но свободныя созданія прирожденнаго стремленія къ искусству. Прежде всего мы видимъ въ нихъ попытки изобразить человѣка и, судя по ихъ обломкамъ, находимъ, что въ своемъ тѣлѣ и головѣ онѣ представляли ту строгую симметрію, которую Юлій Ланге считаетъ признакомъ всѣхъ изваяній до эпохи расцвѣта греческой пластики, и которую онъ на-

танными на ней тремя сѣверными оленями, нынѣ хранящаяся въ естественно-историческомъ музеѣ въ Парижѣ, и замѣчательная известняковая плита изъ Швейцерсбильда, находящаяся въ цюрихскомъ музеѣ; хотя на этой плитѣ линіи контуровъ пересѣкаются произвольно, однако на одной сторонѣ явственно выступаютъ изображенія сѣвернаго оленя и двухъ дикихъ ословъ, а на другой — двухъ дикихъ лошадей, степного осла и животнаго, похожаго на слона (вѣроятно мамонта). Эти камни, повидимому, служили для упражненія, и на нихъ испытывали свои силы художники прежде, чѣмъ начинали настоящимъ образомъ отдѣлывать декоративные бруски и т. п. произведенія.



Орудія древнѣйшей каменной эпохи съ линейными украшеніями. По Мерку и по Лартэ и Кристи

Здѣсь самъ собою возникаетъ вопросъ: не встрѣчались ли подобные рисунки на стѣнахъ пещеръ дилувіальной эпохи? Вѣроятно древнѣйшія стѣнныя изображенія, какія до сей поры вообще извѣстны, находятся въ гротѣ Ла-Мутъ, съ которымъ недавно познакомилъ насъ Э. Ривьеръ. Здѣсь награвированы на камнѣ бизонъ и животное, напоминающее собою коня, причемъ контуры заполнены охрой. Правда, нельзя рѣшить, принадлежатъ ли эти изображенія позднѣйшему каменному періоду или болѣе раннему. Какъ бы то ни было, это — во всякомъ случаѣ наидревнѣйшія изъ доступныхъ современному изслѣдователю гравированныхъ работъ подобнаго рода.

Нѣкоторые предметы дилувіальной пещерной эпохи снабжены однако и линейными украшеніями. Переходъ отъ изображеній животныхъ къ другимъ рисункамъ мы видимъ на нашей фигурѣ *а*: это — наконечникъ копья изъ Ла-Маделена, хранящійся нынѣ въ Сенъ-Жерменѣ. Наконечникъ украшенъ изображеніемъ свѣшивающагося внизъ животнаго или шкуры животнаго, а ниже — розетками, которыя можно было бы считать древнѣйшими въ мірѣ, если бы только было возможно доказать, что это — дѣйствительно изображеніе растительныхъ розетокъ, а не морскихъ звѣздъ, морскихъ ежей или чего-либо подобнаго; надо замѣтить, что послѣднее предположеніе болѣе вѣроятно. Изъ прочихъ предметовъ прилагаемаго рисунка, *б* и *в* происходятъ изъ Таингена и хранятся въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, а прочіе — изъ Ложери-Басса и хранятся въ музеѣ Сенъ-Жерменъ-анъ-Ле. Гар-

пунъ *б* окаймленъ украшеніемъ въ видѣ ленты, какое мы видимъ и на подобномъ предметѣ изъ Дордони; вѣроятно, оно исполнено въ подражаніе ремнямъ изъ шкуръ животныхъ, которыми обвивали острія, когда прикрѣпляли ихъ къ деревяннымъ стержнямъ. Красивое украшеніе на остріи *в*, состоящее изъ продольныхъ, чередующихся между собою полосокъ и возвышеній, выступающихъ въ видѣ пуговокъ, осложнившись зигзагообразными линіями, повторяется на предметѣ *г*, и волнообразными, на предметѣ *д*; фигура же *е* представляетъ въ чистомъ видѣ орнаментъ изъ волнообразныхъ или змѣеобразныхъ линій, а предметъ *ж* украшенъ полосой, снабженной по обоимъ краямъ зубчиками и напоминающей собою пилу пилы-рыбы или рисунокъ на спинѣ нѣкоторыхъ видовъ змѣй. Еще замѣчательнѣе орнаменты, обнародованные Піеттомъ и хранящіеся въ его коллекціи; это — концентрическіе круги и спирали, не имѣющіе ничего подобнаго себѣ въ извѣстной донынѣ дилувіальной орнаментикѣ и похожіе лишь на нѣкоторые орнаменты конца позднѣйшей каменной эпохи. Замѣчателенъ, однако, тотъ фактъ, что въ Везѐрѣ (Vezère) и на верхнемъ Рейнѣ встрѣчаются чрезвычайно сложные декоративные узоры совершенно такого же рода, — фактъ, свидѣтельствующій о взаимной внутренней связи всѣхъ этихъ художественныхъ попытокъ Но что мы можемъ сказать о происхожденіи и значеніи всѣхъ этихъ украшеній? Смотрѣли ли на нихъ художники и любители тѣхъ временъ только какъ на игру линій и пуговокъ, подобно тому, какъ смотримъ мы въ настоящее время, или же они понимали эти украшенія, какъ исполненныя въ извѣстномъ стилѣ воспроизведенія предметовъ окружающей ихъ дѣйствительности, или же, наконецъ, то были для нихъ знаки, символы духовныхъ представленій, нѣчто въ родѣ письменъ, или изображенія, въ которыхъ таилось религіозное содержаніе? Быть-можетъ, изученіе возстановленныхъ новою наукою началъ декоративнаго искусства нѣсколько болѣе близкаго къ намъ времени броситъ нѣкоторый свѣтъ и на эту доисторическую орнаментику.

Все это искусство, хотя столь осязательное для насъ, но не имѣющее, повидимому, ни начала, ни конца, ни причины, ни слѣдствія,—искусство, безконечно отъ насъ далекое, очевидно развилось и отжило не въ продолженіе какого-нибудь десятилѣтія, и даже не одного человѣческаго поколѣнія: оно развивалось долго, быть-можетъ, въ теченіе многихъ вѣковъ. Мы имѣли возможность отмѣтить главныя черты этого развитія, но прослѣдить постепенный его ходъ не были бы въ состояніи въ томъ даже случаѣ, если бы подчинились доводамъ одареннаго столь богатой фантазіей Піетта. Болѣе убѣдительны нѣкоторыя его попытки различить нѣсколько мѣстныхъ школъ. При всемъ сходствѣ произведеній искусства этой эпохи между собою, работы, найденныя въ Дордони, отличаются болѣе простымъ, болѣе грубымъ характеромъ въ сравненіи съ болѣе естественными и вмѣстѣ съ тѣмъ выказывающими болѣе богатую фантазію произведеніями мѣстностей, лежащихъ близъ Пиренеевъ; луч-

шіе же рисунки изъ Таингена, съ ихъ болѣе непосредственной, болѣе тонко прочувствованной естественностью, опять-таки составляютъ отдѣльную группу.

Но рѣзче, чѣмъ всѣ эти различія, бросается намъ въ глаза одинаковость основной сути всѣхъ этихъ художественныхъ произведеній, находимыхъ отъ Пиренеевъ до Боденскаго озера и до Маса, а можетъ-быть даже и дальше, до Англіи и Моравіи. Мы чувствуемъ, что создали ихъ люди одного духа, во всей этой обширной области охотившіеся на звѣрей, ловившіе рыбу, жившіе въ пещерахъ или въ другихъ укромныхъ уголкахъ и скрашивавшіе свою незатѣйливую, повидимому, мирную жизнь созданіемъ подобныхъ произведеній искусства. Къ какому племени можно отнести этихъ людей — вопросъ, не касающійся прямо исторіи искусства, которая предоставляетъ его рѣшеніе естествознанію, антропологіи и этнографіи. Дѣло науки объ искусствѣ — указать только на то, что для нея всѣ эти художественныя произведенія дилувіальной доисторической эпохи имѣютъ чрезвычайно важное значеніе, прежде всего какъ явленія, несомнѣнно существовавшія, хотя и безъ всякой непосредственной связи съ искусствомъ послѣдующаго времени. Дѣло въ томъ, что эти попытки художественнаго творчества яснѣе всякихъ позднѣйшихъ доисторическихъ и даже историческихъ созданій искусства показываютъ, какой естественности и правдивости достигали, несмотря на всю свою незатѣйливость, взятыя изъ окружающаго міра изображенія первобытнаго и совершенно еще наивнаго человѣчества, и насколько у него выработалось пониманіе стиля, несмотря на крайнюю скудость техническихъ средствъ — естественное послѣдствіе совершенно еще младенческаго міросозерцанія.

2. Искусство позднѣйшей каменной эпохи (неолитической эпохи).

Наступила новая эпоха. Европа въ эту пору ничѣмъ не отличалась по очертаніямъ отъ нынѣшней, и въ ней господствовалъ нынѣшній климатъ. Мамонты вымерли, сѣверные олени переселились ближе къ полярному кругу; вѣрнымъ спутникомъ человѣка сдѣлалась собака, и онъ, кромѣ охоты и рыбной ловли, занялся скотоводствомъ, а вскорѣ затѣмъ и земледѣліемъ. Онъ научился также прясть и ткать, лѣпить руками сосуды изъ глины и обжигать ихъ на огнѣ, и если кое-гдѣ не гнушался жить въ пещерахъ или въ искусственно вырытыхъ ямахъ, то все-таки по большей части предпочиталъ воздвигать для себя хижины изъ кольевъ, глины и хвороста и покрывать ихъ вѣтвями, тростникомъ или соломой. У людей въ эту эпоху начинаетъ зарождаться вѣра въ высшія силы, выражающаяся прежде всего въ заботахъ объ умершихъ и въ отграничиваніи священныхъ земельныхъ участковъ.

Когда именно началась „неолитическая“ эпоха, существованіе которой можно прослѣдить по всему земному лицу, — нельзя опредѣлить съ точностью, какъ нельзя точно установить и начало „па-

леолитической“ эпохи. Но конецъ позднѣйшей каменной эпохи, вездѣ совпадающій съ началомъ эпохи обработки металловъ (хотя появленіе немногихъ металлическихъ, особенно мѣдныхъ, предметовъ еще не даетъ права заключить о томъ, что переходъ изъ одной эпохи въ другую уже совершился окончательно), въ различныхъ мѣстностяхъ обитаемой земли наступилъ въ весьма различное время. Въ Египтѣ и Вавилоніи металлы употреблялись еще въ четвертомъ тысячелѣтіи до нашей эры. Каменная эпоха у сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, обработывавшихъ свою мѣдь только „холоднымъ“ путемъ, какъ камень, и у островитянъ Тихаго океана, которые еще и теперь знаютъ лишь привозныя металлическія издѣлія, продолжается до ихъ соприкосновенія съ европейцами. Что касается до Европы, то можно, среднимъ числомъ, принять 2000 годъ до Р. Х. за приблизительный конецъ каменной эпохи, хотя юго-востокъ этой части свѣта познакомился съ обработкою металловъ еще двумя-тремя столѣтіями раньше, а скандинавскій сѣверъ лишь нѣсколькими столѣтіями позже.

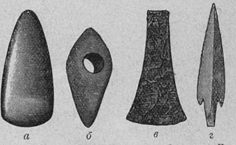
Представителями „неолитическаго“ періода развитія Европы считаются уже народности арійскаго племени, съ теченіемъ времени завоевавшаго себѣ преобладающее господство на всемъ Земномъ Шарѣ. Если сама Европа, какъ нынѣ полагаютъ,—родина арійскаго племени, то искусство новѣйшей европейской каменной эпохи слѣдуетъ считать первымъ проявленіемъ художественныхъ стремленій этого племени. Правда, въ данномъ случаѣ мы находимся на очень шаткой почвѣ. Въ то время, какъ, съ одной стороны, выдающіеся ученые, во главѣ которыхъ стоитъ Саломонъ Рейнахъ, выступаютъ въ защиту самостоятельнаго и независимаго возникновенія всего доисторическаго искусства сѣверной и средней Европы, другіе не менѣе выдающіеся люди науки, во главѣ съ Максомъ Гэрнесомъ, авторомъ объемистаго сочиненія о первобытной исторіи искусства, держатся того мнѣнія, что всѣ художественныя созданія Европы ведутъ свое начало косвеннымъ образомъ изъ Месопотаміи и Египта, непосредственно же—съ острововъ и съ береговъ восточной части Средиземнаго моря, такъ что въ неолитическихъ произведеніяхъ средней Европы можно видѣть лишь отраженіе искусства юга и востока.

Признавать безусловно, равно какъ и безусловно отрицать здѣсь какое бы то ни было вліяніе—одинаково легко. Значительную долю незатѣйливыхъ неолитическихъ формъ мы всегда будемъ считать общимъ родовымъ достояніемъ народовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ будемъ должны признавать зависимость болѣе рѣдкихъ и сложныхъ, а слѣдовательно болѣе позднихъ произведеній отъ сосѣднихъ, болѣе древнихъ и родственныхъ формъ. Та ступень культуры и искусства, на какой стояла новѣйшая каменная эпоха, которую Гэрнесъ справедливо со своей точки зрѣнія отдѣлилъ отъ первой металлической эпохи, именно въ сѣверной

и средней Европѣ, все-таки сохраняетъ для насъ свой особый культурно-историческій отпечатокъ.

Древнѣйшій періодъ позднѣйшей каменной эпохи врядъ ли отличается отъ послѣдней дилувіальной эпохи формою каменныхъ орудій. Классическими мѣстами находокъ, относящихся къ древнѣйшему періоду позднѣйшей каменной эпохи, являются во Франціи Кампиньи (деп. Нижн. Сены), на сѣверѣ же — знаменитыя, существующія, быть-можетъ, уже 7000 лѣтъ кучи отбросковъ („Kjökkenmöddinger“) на датскомъ побережьи Балтійскаго моря. Подобныя же кучи раковинъ и мусора найдены во многихъ прибрежныхъ пунктахъ Европы, Америки и Азіи.

Важнѣйшія мѣста, гдѣ найдены орудія, утварь и сосуды средняго періода позднѣйшей каменной эпохи, суть остатки бывшихъ жилищъ и принадлежавшихъ къ нимъ гробницъ. Среди жилищъ и въ гробницахъ находятъ оружіе, а также гладкія и полированныя орудія, считающіяся особенно характерными для этого времени. Кремневая утварь еще и въ это время иногда остается неполированной, но большинство камней, обработывавшихся тогда на ряду съ кремнемъ, было прямо-таки необходимо гладко отшлифовывать и полировать. Оружіе, употреблявшееся въ торжественныхъ случаяхъ, изготовлялось изъ зеленаго или зеленоватаго камня; самые цѣнные топоры и сѣкиры дѣлались изъ нефрита, ядеита или хлоромеланита; употреблялся для этого рода предметовъ также и змѣевикъ. До тѣхъ поръ, пока думали, что нефритъ встрѣчается только въ Азіи, защитникамъ происхожденія всѣхъ этихъ предметовъ изъ этой части свѣта было легко отстаивать свое мнѣніе. Но послѣ того, какъ стало извѣстно, что и въ Европѣ нефритъ встрѣчается въ необработанномъ видѣ, особенно же съ того времени, какъ Адольфъ Бернгардъ доказалъ, что этотъ камень, отличающійся твердостью и красивымъ цвѣтомъ, попадается даже и въ альпійской области, эти вопросы стали рѣшаться проще. На нашемъ рисункѣ, изображено нѣсколько неолитическихъ орудій: *а* — нефритовый рѣзецъ изъ Кастроджованни, въ Сициліи, хранящійся нынѣ въ университетской коллекціи въ Палермо, *б* — пробуравленный каменный молотъ изъ Люнебургской степи, находящійся теперь въ провинціальномъ музеѣ въ Ганноверѣ, *в* — неошлифованный кремневый рѣзецъ изъ Шонена, *г* — аспидный наконечникъ копья изъ Норрланда; два послѣдніе предмета въ хранятся Стокгольмскомъ музеѣ.

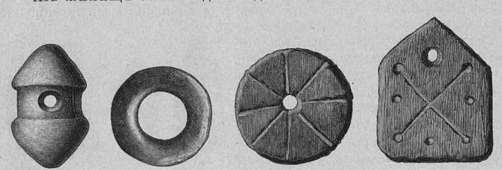


Орудія позднѣйшей каменной эпохи. По Адріану, Ю. Г. Миллеру и Монтеліусу.

Камень, дерево и рогъ (нерѣдко рогъ обыкновеннаго, а не сѣвернаго оленя) попрежнему служили главными матеріалами обработки въ позднѣйшей каменной эпохѣ, но въ то же время роль новаго декоративнаго

матеріала началъ играть янтарь, это „золото сѣвера“. Янтарныя серьги встрѣчаются въ видѣ всевозможныхъ фигуръ, даже, какъ увидимъ, имѣютъ иногда форму человѣка. На прилагаемомъ рисункѣ *а* представляетъ большую шведскую янтарную подвѣску, изъ стокгольмскаго музея, *б* — восточно-прусское янтарное кольцо, изъ кенигсбергскаго музея физико-экономическаго общества. Но болѣе бѣдное населеніе, обитавшее вдали отъ морского берега, изготовляло свои украшенія изъ костей, камня и глины, что подтверждается находками Іоганна Ранке въ неолитическихъ жилищахъ въ скалахъ франконской Швейцаріи. Рисунки *в* и *г* изображаютъ два такихъ украшенія, хранящіяся въ мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ.

Изъ жилищъ этихъ людей позднѣйшей каменной эпохи, въ художественномъ отношеніи прежде всего достойны нашего вниманія, вслѣдствіе своей обыкновенно круглой, а иногда и прямоугольной формы, ямы, составляющія переходъ отъ пещеръ къ отдѣльно-стоящимъ хижинамъ. Въ Германіи подобныя „подземныя жилища-ямы“, какъ ихъ называетъ Гэрнесъ, крыша которыхъ покоилась надъ землею на низкихъ столбахъ, открыты главнымъ образомъ въ Мекленбургѣ и въ южной Баваріи, а въ послѣднее время также близъ Вормса. Но и въ Австро-Венгріи, во Франціи, въ Англіи и въ Швейцаріи ихъ признали также за человѣческія жилища каменной эпохи. Мы сказали выше, что они заслуживаютъ вниманія по круглотѣ своей формы. На самомъ дѣлѣ, въ постройкѣ только тогда можно усматривать первые слабые признаки художественной формы, когда чувство пространства строителя выражается въ правильности основного очертанія. Круглою формою этихъ древнихъ обитаемыхъ ямъ подтверждается также воззрѣніе знаменитаго шведскаго изслѣдователя доисторическихъ временъ, Монтеліуса, полагающаго, что древнѣйшія воздвигнутыя на землѣ хижины первобытныхъ людей доисторической эпохи имѣли круглую форму. Монтеліусъ находитъ, что круглая форма, чрезъ посредствующія формы квадратнаго контура съ одной стороны и овальнаго контура — съ другой, перешла въ прямоугольную; конусообразная же или пирамидальная крыша круг-



Предметы украшенія позднѣйшей каменной эпохи. По Монтеліусу, Клебсу и Іоганну Ранке.

лой или квадратной хижины, будучи возводима надъ прямоугольной хижиной, сначала поднималась вкось со всѣхъ четырехъ сторонъ, а затѣмъ постепенно превратилась въ покатую крышу и только впослѣдствіи — въ крышу съ фронтономъ. На сушѣ не сохранилось остатковъ такихъ хижинъ, построенныхъ изъ свай, глины и хвороста въ каменную эпоху, но, сколь это ни странно, ихъ сохранилось много въ глубинѣ внутреннихъ озеръ и въ болотахъ, нѣкогда составлявшихъ дно озеръ. Это—остатки доисторическихъ свайныхъ построекъ, остатки когда-то существовавшихъ водныхъ деревень, которыя, соединяясь посредствомъ узенькихъ мостковъ съ сушею, держались на сваяхъ надъ поверхностью озера. Постройки подобнаго рода, открытыя первоначально въ швейцарскихъ озерахъ Ф. Келлеромъ, подробно ихъ описавшимъ, были потомъ найдены по краямъ озеръ различныхъ странъ Стараго и Новаго Свѣта. На ряду съ классическими швейцарскими свайными постройками, въ Германіи особенно замѣчательны свайныя постройки Штарнбергерскаго и Бармскаго озеръ, а также Шуссенридерскаго болота; въ Австріи — постройки Аттенскаго и Мондскаго озеръ и Лайбахскаго болота.

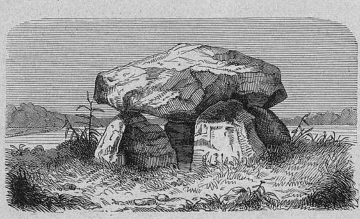
Свайныя постройки наука относитъ вообще къ позднѣйшей каменной эпохѣ въ виду того, что наиболѣе древнія изъ нихъ дѣйствительно возникли въ эту пору, и что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напр. на большинствѣ озеръ восточной Швейцаріи и въ австрійскихъ Альпахъ, онѣ исчезаютъ въ концѣ каменной эпохи или въ мѣдную эпоху, которая, въ отношеніи художественности, стоитъ вообще на одной ступени съ каменною. Слѣдуетъ однако теперь же оговорить, что даже на Цюрихскомъ озерѣ, въ Воллисгофенѣ, найдено свайное сооруженіе вѣроятно уже бронзовой эпохи, что свайныя постройки въ западной Швейцаріи существовали въ теченіе всего доисторическаго металлическаго періода, и что у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ всѣхъ частей свѣта онѣ еще и до сихъ поръ представляютъ преобладающій типъ сооруженій.

По устройству основы для хижинъ различаютъ двѣ системы свайныхъ сооруженій: свайныя постройки въ собственномъ смыслѣ слова, типичнымъ представителемъ которыхъ является Робенгаузенъ, въ Швейцаріи, и постройки, расположенныя на нагроможденныхъ другъ на друга бревнахъ (Packwerkbau), каковы постройки въ Нидервилѣ. Въ настоящихъ свайныхъ постройкахъ сваи, поддерживавшія все сооруженіе, вбивались во дно озера такъ, что выступали изъ воды на одинъ или два метра. Сваи сверху соединялись между собою вставленными въ нихъ поперечными балками, а эти послѣднія, для образованія дека или помоста, соединялись двумя рядами крестообразно наложенныхъ другъ на друга деревянныхъ брусьевъ. Сущность другого рода построекъ состояла въ томъ, что ряды балокъ или бревенъ накладывались одинъ на другой вдоль и поперекъ, образуя плотъ, на который нагромождались новыя балки, когда дерево, пропитавшееся водою, начинало опускаться;

нагромождать балки продолжали до тѣхъ поръ, пока вся нижняя часть сооруженія не опускалась до дна.

На помостѣ свайныхъ построекъ альпійскихъ озеръ каждая отдѣльная хижина помѣщалась на твердомъ полу, сдѣланномъ изъ желтой глины; самый же способъ постройки хижины и возведенія крыши, вѣроятно, не отличался отъ того, какой употреблялся при постройкахъ на сушѣ. По остаткамъ не разъ удавалось опредѣлить, что стѣны сплетались изъ прутьевъ, а снаружи обмазывались глиною, на слоѣ которой выдавливались потомъ геометрическіе декоративные узоры.

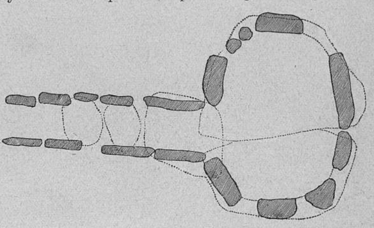
Тектоника, плотничество, а вмѣстѣ съ тѣмъ и европейское домостроительство, очевидно, должны считать однимъ изъ своихъ первыхъ крупныхъ успѣховъ эти свайныя постройки, изъ которыхъ наиболѣе древнія возникли, какъ полагаютъ, тысячелѣтій семь тому назадъ. На вопросъ: почему сооружались именно такія постройки, — вопросъ, неоднократно предлагавшійся и получавшій весьма различныя рѣшенія, мы можемъ, съ своей стороны, ссылаясь на свайныя постройки многихъ современныхъ намъ первобытныхъ народовъ, отвѣтить, что селиться надъ поверхностью воды заставляли древнихъ озерныхъ жителей вѣроятно многія причины, вмѣстѣ взятыя. Главными изъ этихъ причинъ повидимому были, во-первыхъ, необходимость защищаться отъ сухопутныхъ животныхъ, не только отъ четвероногихъ, но и отъ змѣй, а во-вторыхъ удобство ловить рыбу и убивать звѣрей, приходившихъ на берегъ утолять свою жажду. Къ этимъ причинамъ, быть-можетъ, присоединялись потребность въ чистотѣ и, наконецъ, удовольствіе жить надъ прозрачными зелеными водами.



Южно-шведскій дольменъ. По Монтеліусу.

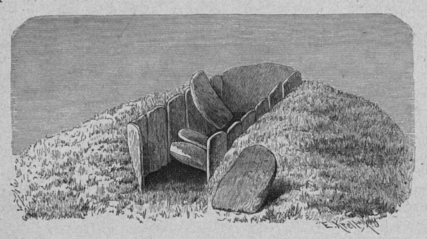
На ряду съ этими остатками жилищъ людей позднѣйшей каменной эпохи, мы знакомимся съ главными усыпальницами тогдашнихъ мертвецовъ, а именно съ могилами витязей (Hünengräber) и съ другими „мегалитическими“, т.-е. сооруженными изъ огромныхъ камней, гробницами. Не вдаемся въ разсмотрѣніе вопроса о томъ, возникли ли эти могилы и гробницы въ подражаніе пещернымъ усыпальницамъ другихъ временъ и странъ, какъ полагаетъ Софусъ Мюллеръ, и слѣдуетъ ли въ такомъ случаѣ считать ихъ искусственными углубленіями,

сдѣланными въ скалахъ. Если свайныя постройки являются естественнымъ образомъ въ географической области стоячихъ водъ, то „мегалитическія“ гробницы, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существующія еще въ металлическую эпоху, встрѣчаются въ такихъ пунктахъ, гдѣ зрѣніе человѣка приковываютъ къ себѣ мощныя скалы. Если въ свайныхъ постройкахъ мы усматриваемъ начатки деревяннаго зодчества, то въ мегалитическихъ памятникахъ видимъ первыя попытки искусства строить изъ камня, и хотя этому искусству еще не удается воздвигнуть изъ громадныхъ, почти неотесанныхъ глыбъ что-либо по-истинѣ художественное, однако оно уже доходитъ до пониманія закона поддержанія и нагроможденія въ его монументальной простотѣ, причемъ прочность расчитывается на вѣчныя времена, а мощное напряженіе силъ, выражающееся въ нагроможденіи другъ на друга исполинскихъ камней, посвящено благочестивымъ воспоминаніямъ и свидѣтельствуетъ, что эти богатыри сѣдой старины, составлявшіе плоть нашей плоти, бывали одушевлены точно такими же чувствами, какія свойственны и намъ.


Усыпальница съ ходомъ въ нее, близъ Фалькёпинга. По Монтеліусу.

Могильныя постройки раздѣляются на дольмены (dolmen), могилы съ ходами и могилы въ видѣ каменныхъ ящиковъ. Собственно дольмены (см. изображеніе на стр. 24) представляютъ собою свободностоящія могильныя сооруженія: огромные, внутри иногда нѣсколько сглаженные, а снаружи неотесанные камни образуютъ стѣны четырехгранныхъ, многогранныхъ или почти круглыхъ могильныхъ сооруженій; ихъ плоскую крышу составляетъ одинъ огромный камень, иногда далеко выступающій впередъ надъ стѣнами, вслѣдствіе чего подобное сооруженіе имѣетъ видъ гигантскаго стола. На сѣверѣ гробницы-дольмены такого рода бывали окружены земляными насыпями, которыя въ наше время уже исчезли. Могилы съ ходами построены въ такомъ же родѣ, но болѣе вмѣстительны и покрыты насыпнымъ землянымъ холмомъ, на поверхности котораго потолочные камни внутренней камеры первоначально лежали открыто, а сбоку велъ извнѣ вовнутрь крытый каменный ходъ (см. прилагаемый планъ). Большія могилы такого рода на сѣверѣ называются „комнатами исполиновъ“.

„Каменные ящики"—подобныя же могильныя камеры, но безъ ведущихъ въ нимъ ходовъ (см. прилагаемый рисунокъ). Въ древнѣйшее время, въ Швеціи, они обыкновенно выдавались своею верхнею частью изъ земляного, насыпаннаго на нихъ холма, въ бронзовую же эпоху совершенно скрывались подъ нимъ. По мнѣнію скандинавскихъ ученыхъ, дольмены — древнѣйшая, а каменные ящики — позднѣйшая формы мегалитическихъ гробницъ. Гробницы съ ходами, образующія исполинскія комнаты, встрѣчаются, кромѣ сѣверо-западной части европейскаго материка, въ Англіи, Ирландіи и на Иберійскомъ полуостровѣ. Самое громадное сооруженіе такого рода въ сѣверной Европѣ находится близъ Нью-Грэнджа, въ Ирландіи. Еще значительнѣе по величинѣ Антекверская каменная



Могильный склепъ въ видѣ ящика. По Монтеліусу.

могила въ Испаніи. Имѣя въ длину 25 метровъ, а въ ширину 6 метр., могила эта подпирается внутри столбами, которые придаютъ ей характеръ постройки уже высшаго разряда.

На ряду съ настоящими дольменами, бывшими иногда лишь памятниками въ честь умершихъ, существовали менѣе сложныя каменныя нагроможденія („Steinsetzungen") и часто простые столбы, которые могутъ быть разсматриваемы какъ историческіе монументы, или какъ символы религіозныхъ представленій. Стремленіе ставить камни для увѣковѣченія какого-нибудь событія являлось вездѣ раньше, чѣмъ способность создавать изъ камней архитектурныя или скульптурныя художественныя произведенія. Отдѣльные камни этого рода, очень часто встрѣчающіеся во Франціи, извѣстны подъ галльскимъ названіемъ: „менгиръ", группы же менгировъ называются „кромлехами". Менгиры, достигающіе иногда до громадной высоты, похожи на грубо-отесанные обелиски неправильной формы. Они нерѣдко встрѣчаются группами или въ видѣ рядовъ и круговъ. На Карнакскомъ полѣ, въ Морбиганскомъ департаментѣ Франціи, стоятъ или еще недавно стояли расположенные въ один-

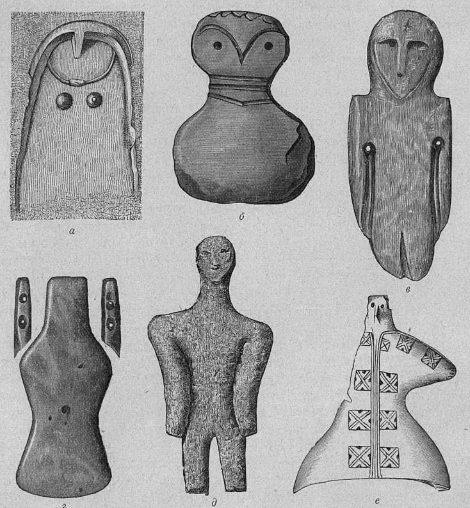
надцать рядовъ одиннадцать тысячъ такихъ менгировъ — цѣлая армія нѣмыхъ свидѣтелей мощнаго проявленія силъ, которыми двигало нѣчто высшее, чѣмъ ежедневныя потребности человѣка, и которыя переносили его въ духовный міръ неземныхъ представленій. Каменные круги въ Скандинавіи, во Франціи и въ Англіи всегда опоясывали священныя пространства, служившія, съ одной стороны, для совѣщательныхъ собраній, съ другой—для жертвоприношеній и иныхъ религіозныхъ дѣйствій. Еще каменному вѣку, повидимому, принадлежалъ напр. самый обширный изъ такъ называемыхъ „храмовъ друидовъ" въ Англіи, а именно окруженное валомъ и рвомъ круглое строеніе въ Абюри, въ Вильтшайрѣ, занимавшее собою площадь въ $28^1/_2$ морговъ.

Начиная съ южной Швеціи, Даніи и главнымъ образомъ съ юго-западной Германіи, гдѣ громадные валуны, оставленные ледниковымъ періодомъ, сами собою напрашивались на то, чтобы ихъ собирали и нагромождали другъ на друга, дольмены и каменные памятники сотнями тысячъ тянутся по Англіи и Ирландіи въ западную Францію (Нормандію и Бретань), отсюда, по сѣверу Испаніи вдоль берега Португаліи, переходятъ въ южную Испанію, затѣмъ, минуя море, встрѣчаются въ сѣверной Африкѣ и по всему африканскому берегу Средиземнаго моря, потомъ появляются въ Крыму и Палестинѣ и, наконецъ, въ Индіи, особенно на ея западномъ берегу, между тѣмъ какъ внутри суши, если и попадаются, то только въ-одиночку, на пространствѣ между Балтійскимъ моремъ и Крымомъ, на путяхъ, соединяющихъ Востокъ съ Западомъ. Прежде думали, что это—пограничные камни, обозначающіе путь арійцевъ изъ Индіи въ сѣверную Европу. Въ послѣднее время особенно Краузе остроумно отстаивалъ мнѣніе, что разсматриваемые камни, наоборотъ, указываютъ путь арійскихъ племенъ изъ сѣверной Европы по всей ихъ теперешней области распространенія вплоть до Индіи. Но правильность ни того, ни другого взгляда доказать невозможно. Въ концѣ концовъ, мегалитическія постройки принадлежатъ также къ проявленіямъ человѣческихъ силъ, повторяющимся при одинаковыхъ условіяхъ у различныхъ народовъ.

Ваяніе и рисованье не достигли въ позднѣйшую каменную эпоху такихъ успѣховъ, какъ зодчество. Приходится даже вообще признать, что умѣнье изображать животныхъ и людей сдѣлало шагъ назадъ. Нѣкоторые изъ сохранившихся нацарапанныхъ рисунковъ неолитической эпохи, каковы напр. двѣ лани, изображенныя на рогѣ, найденномъ близъ Истада и хранящемся въ Стокгольмскомъ музеѣ, и двѣ оленьи головы на костяныхъ пластинкахъ, найденныхъ въ франконскихъ пещерахъ и сохраняемыхъ въ Мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ, являются какъ-бы отпрысками дилювіальнаго пещернаго искусства. Но въ большинствѣ случаевъ рѣчь только и можетъ идти о неумѣлыхъ новыхъ попыткахъ.

На мегалитическихъ сооруженіяхъ во Франціи и Португаліи встрѣ-

чаются полупластическія начертанія фигуръ на камнѣ. Особенно типичны женскія фигуры и вѣроятно фигуры боговъ съ ребяческими очертаніями, встрѣчающіяся во французскихъ могильныхъ камерахъ всегда по лѣвую руку отъ входа, главнымъ образомъ въ искусственныхъ могильныхъ пещерахъ мѣловыхъ утесовъ Шампани, которыя пред-



Неолитическія фигуры людей. По Картальяку, Шлиману, Тишлеру, Клебсу и Ранке.

ставляютъ собою нѣчто среднее между естественными могильными пещерами и мегалитическими могильными камерами. О расчлененіи тѣла этихъ фигуръ, объ обозначеніи ихъ рукъ и ногъ, не можетъ быть и рѣчи. Плоско-углубленная ниша образуетъ тѣло, верхній полукруглый ея верхъ—округлость головы. Волосы и лобъ обозначаются оправою этого верхняго закругленія, выступающею въ видѣ выпуклости. Отъ нея опускается внизъ въ плоское пространство носъ, по бокамъ котораго по-

ставлены глаза въ видѣ точекъ. Лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ обозначенъ ротъ въ видѣ одной или двухъ тощихъ линій; шея обыкновенно намѣчена незатѣйливою цѣпью, служащей украшеніемъ; ниже бываютъ иногда обозначены груди въ видѣ выдающихся закругленій (см. рис. на стр. 28, фиг. *a*).

Такой же типъ имѣютъ и другія произведенія той же или подобной же ступени развитія искусства. Здѣсь приходится указать на доисторическіе мраморные идолы и вазы съ физіономіями, находимые на ряду съ бронзовыми предметами; подобные идолы и вазы были найдены Шлиманомъ во второмъ и третьемъ слояхъ Гиссарлыка и подарены этимъ изслѣдователемъ Берлинскому музею народовѣдѣнія (фиг. *б*). Сюда же всецѣло относится янтарная фигура (фиг. *в*) каменной эпохи въ восточной Пруссіи, найденная въ Шварцортѣ и хранящаяся теперь въ Кенигсбергскомъ музеѣ. Одинаковая ступень развитія порождаетъ вездѣ одинаковыя формы.

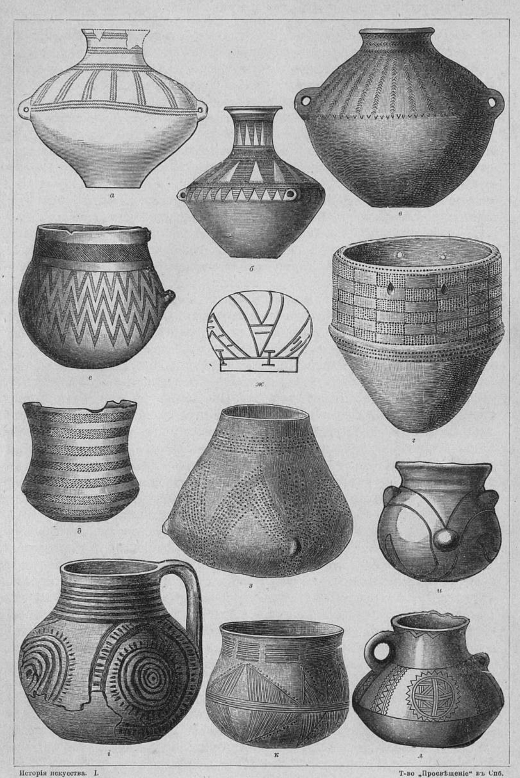
Мелкихъ пластическихъ изображеній человѣка и животныхъ изъ позднѣйшей каменной эпохи мы имѣемъ много. Не говоря о произведеніяхъ позднѣйшаго цвѣтущаго періода греческаго искусства, замѣтимъ, что фигуры встрѣчаются почти только въ восточной части средней Европы. Въ ихъ числѣ преобладаетъ нагая женская фигура, отъ которой и на этотъ разъ художественное движеніе беретъ, повидимому, свое начало (см. стр. 13). Замѣчательны сидячія нагія женскія фигуры съ сильно развитыми нижними частями тѣла и съ нацарапанными украшеніями, происходящія изъ окрестностей Филиппополя и нынѣ хранящіяся въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ; не менѣе любопытны женскія глиняныя фигуры изъ Кукутени, въ Румыніи, съ плоскими грудями и съ головами, похожими на пуговицы, но съ сильно развитыми бедрами, вдоль и поперекъ покрытыя спиральными царапинами, которыя напоминаютъ собою татуировку. Безформеннѣе, но съ отдѣлкою головъ болѣе тщательною,—многочисленныя мелкія глиняныя фигуры изъ Бутмира, близъ Сараева, въ Босніи, въ музеѣ котораго ихъ можно изучать. Еще всецѣло къ каменной эпохѣ относятся мелкоголовыя, облеченныя въ широкую одежду глиняныя фигуры изъ Лайбахскаго болота, тогда какъ изображенія животныхъ изъ свайнаго сооруженія въ Мондскомъ озерѣ уже принадлежатъ мѣдной эпохѣ. На ряду съ попытками реализма, въ самомъ началѣ замѣчается стремленіе изображать людей въ видѣ правильныхъ геометрическихъ фигуръ и тѣлъ (см. стр. 23). Относящаяся къ новѣйшей каменной эпохѣ янтарная фигура изъ Крухлиненна, въ Кенигсбергскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 28, фиг. *г*) показываетъ, какъ изъ прямоугольной фигуры, посредствомъ ея суживанія въ срединѣ и прибавки шеи, постепенно образуется подобіе человѣческой фигуры; такого же рода образованіе можно предположить и въ глиняномъ изваяніи изъ Лайбахскаго болота, хранящемся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, и замѣчательномъ по своей узорчатой одеждѣ

(фиг. *е*). Къ реалистическимъ же попыткамъ каменной эпохи принадлежатъ нѣкоторыя изъ найденныхъ въ польскихъ пещерахъ, между Краковомъ и Ченстоховомъ, произведеній, рѣзанныхъ изъ кости, въ ряду которыхъ достойны вниманія въ особенности широкоплечія фигуры, хранящіяся въ коллекціи краковской академіи наукъ (фиг. *д*).

Впрочемъ должно замѣтить, что неолитическія человѣческія фигурки, которыя мы можемъ признавать идолами или талисманами, несмотря на общую всѣмъ имъ безформенность, различны въ каждомъ отдѣльномъ мѣстѣ находокъ, имѣютъ свой особый опредѣленный типъ, вслѣдствіе чего мы не можемъ считать ихъ простыми отраженіями эгейско-микенскаго міра искусства, къ типу котораго онѣ подходятъ только отчасти, хотя встрѣчаются въ юго-восточной Европѣ болѣе часто, чѣмъ въ сѣверной и западной.

Европейцы культурной ступени позднѣйшей каменной эпохи являются художественными ремесленниками прежде всего въ гончарномъ производствѣ (керамикѣ). Здѣсь передъ нами дѣйствительно начатки развитія, продолжающагося вплоть до настоящаго времени. Въ огромномъ количествѣ относящихся къ каменному вѣку глиняныхъ сосудовъ и разукрашенныхъ горшечныхъ черепковъ, накопившихся въ теченіе XIX-го столѣтія въ доисторическихъ коллекціяхъ всѣхъ европейскихъ странъ, прежде всего нельзя не признать поразительной одинаковости основного характера какъ техники, такъ и орнаментаціи. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, не менѣе явственно выказываются различія однихъ изъ этихъ издѣлій отъ другихъ, зависящія отъ того, что развитіе искусства ихъ приготовленія происходило въ разныхъ мѣстностяхъ и не въ одно и то же время. Обширная научная работа, имѣющая цѣлью очистить, сгруппировать, истолковать и сопоставить весь матеріалъ, накопившійся по этой части, еще только-что начата. Для средней и восточной Германіи уже многое сдѣлано въ этомъ направленіи Вирховомъ, Тишлеромъ, Фоссомъ, Бруммеромъ, особенно же Клопфлейшомъ и Гётце; для Рейнской области важны сочиненія Линденшмита, Вагнера и Кёнена. Въ настоящей книгѣ мы можемъ указать лишь на нѣкоторые главные выводы на основаніи изслѣдованій Клопфлейша и Гётце.

Всему горшечному производству каменной эпохи были незнакомы обжиганіе на огнѣ и украшеніе сосудовъ геометрическими линейными узорами, которые передъ обжиганіемъ вдавливаются въ мягкую еще глину, накалываются или нарѣзаются на ней и обыкновенно заполняются бѣлой гипсовой массой. Въ средней Германіи, напр., строгія и красивыя формы амфоръ и кубковъ развиваются въ болѣе круглыя, менѣе расчлененныя формы горшковъ и жбановъ, а маленькія ручки, отверстія для шнура, на которомъ носятъ и вѣшаютъ сосудъ, — обращаются въ такія ручки, за которыя можно взяться рукою, вдавленныя же декоративныя линіи переходятъ въ наколотыя или врѣзанныя, прямыя линіи—въ извивающіяся и закругляющіяся кривыя.



Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Неолитическая керамика.

По Гётце, Клопфлейшу, Монтеліусу, Андріану, Ранке и Муху.

Прежде всего — нѣсколько словъ о вдавленныхъ украшеніяхъ. Они начинаются съ простыхъ вдавливаній пальцемъ въ еще сырую глину. Повторяясь по окружности сосуда на одинаковой высотѣ, эти вдавленныя мѣста образуютъ кольца, неправильность которыхъ въ значительной степени оживляетъ впечатлѣніе отдѣльныхъ частей общей орнаментаціи. Болѣе строгія геометрическія фигуры получаются чрезъ черченіе ногтями. Подобныя „крапчатыя украшенія“, но уже правильныя, производятся закругленными палочками. Множество образцовъ такого рода издѣлій найдено въ свайныхъ постройкахъ. Но любимое вдавленное украшеніе получалось оттискомъ веревокъ, которыми, быть-можетъ, еще мягкій вначалѣ сосудъ бывалъ обвязанъ до обжиганія. Такое украшеніе шнурами, протянутыми въ видѣ трехъ рядовъ параллельныхъ линій, съ вертикальными промежуточными линіями, мы видимъ на красивой тюрингенской амфорѣ, находящейся въ провинціальномъ музеѣ въ Галле (см. прилагаемая таблица „Неолитическая керамика“, фиг. *а*).

Линіи наколотыхъ украшеній состоятъ изъ расположенныхъ близко одна къ другой точекъ, форма которыхъ зависѣла отъ употребленныхъ для накалыванья костяного острія, деревянной щепки или тростинки. На большой урнѣ изъ Бодмана на Боденскомъ озерѣ, хранящейся въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, правильно повторяются вдавленныя трехугольныя фигуры, наколотыя повидимому кускомъ трехграннаго тростника. Нарѣзныя прямыя линіи, въ сущности представляющія собою самыя естественныя основанія геометрическихъ узоровъ, часто встрѣчаются въ неолитической керамикѣ какъ бордюры шнуровъ или пространствъ, заштриховка которыхъ состоитъ изъ наколовъ. На нашей таблицѣ (фиг. *б*) изображена красивая амфора-кувшинъ, найденная въ герцогствѣ Веймарскомъ, хранящаяся въ Германскомъ музеѣ, въ Іенѣ, и на которой наколотые зигзаги окружены бордюромъ нарѣзныхъ линій, фиг. же *в* представляетъ сосудъ „съ нарѣзными украшеніями и вдавленными трехугольниками“, найденный въ Саксоніи и находящійся теперь въ гимназической коллекціи въ Зангергаузенѣ. На шведскомъ висячемъ сосудѣ (фиг. *г*) мы видимъ нѣчто въ родѣ узора шахматной доски (находится въ Стокгольмскомъ музеѣ). Если къ линіямъ, сходящимся подъ тупымъ угломъ (въ видѣ стропилъ), присоединяется линія, служащая стержнемъ или ребромъ, то образуется орнаментъ, которому даютъ названія еловой вѣтки, рыбьей кости, птичьяго пера и папоротниковаго узора. Довольно вѣроятно, что идею подобныхъ узоровъ внушило человѣку наблюденіе этихъ и сходныхъ съ ними предметовъ природы. Всѣ упомянутые узоры древнѣйшей прямолинейной неолитической керамики настолько геометрически просты, настолько удобны для исполненія, что нѣтъ никакого основанія приписывать имъ какое бы то ни было символическое значеніе.

Всей этой керамикѣ, украшенной вдавленными шнурами, наколами

и нарѣзами, можно противопоставить керамику, находимую въ нѣкоторыхъ мѣстахъ рядомъ съ нею, но преимущественно болѣе позднюю и отличающуюся отъ нея другимъ способомъ орнаментаціи, который Клопфлейшъ назвалъ „орнаментомъ неолитической ленточной керамики“. Тогда какъ разсмотрѣнные нами до сей поры сосуды были находимы въ гробницахъ, горшки изъ тщательнѣе промытой глины, по большей части круглые или яйцеобразные, съ ленточными украшеніями, встрѣчались главнымъ образомъ въ остаткахъ жилищъ каменной эпохи. Элементы ихъ орнаментаціи состоятъ изъ разнообразно извивающихся лентъ, ограниченныхъ углубленными параллельными линіями; эти ленты нерѣдко, какъ-бы развѣваясь на свободѣ, лишь „неохотно подчиняются закону симметріи“, а иногда какъ-бы прикрѣплены выпуклинами или бородавками, которыя въ болѣе позднюю пору являются въ орнаментѣ вообще чаще. На ряду съ этими ломающимися подъ угломъ ленточными украшеніями, въ которыхъ иногда замѣчаются усложненія схемы меандра (см. прилагаемый рисунокъ), встрѣчаются дугообразные ленточные извивы, въ которыхъ иногда являются зачатки волюты (улиткообразной линіи) и спиральной формы. Въ недавно открытыхъ пунктахъ неолитическихъ находокъ близъ Вормса горшки съ угловатыми ленточными украшеніями найдены въ гробницахъ, а горшки съ дугообразными ленточными украшеніями — въ жилищахъ. Примѣры ленточныхъ украшеній, образующихъ углы или дуги, мы видимъ на горшкахъ, изображенныхъ на таблицѣ при стр. 31 (фиг. *ж* и *и*). Первый изъ этихъ горшковъ найденъ близъ Зондерсгаузена, второй — въ Веймарскомъ великомъ герцогствѣ. Оба теперь находятся, повидимому, въ частныхъ рукахъ. Центральнымъ пунктомъ этой ленточной керамики была Богемія, а южнѣе она встрѣчается главнымъ образомъ въ Босніи. Дальнѣйшія изслѣдованія въ области неолитическаго гончарнаго дѣла, вѣроятно, еще лучше уяснятъ историческія ступени его развитія.

Схема меандра.

Дальнѣйшимъ шагомъ настоящихъ ленточныхъ украшеній впередъ обыкновенно считаютъ изломанныя или изогнутыя въ такомъ же родѣ декоративныя полосы, которыя, будучи лишены бордюрныхъ линій, не могутъ считаться лентами въ настоящемъ смыслѣ слова, а состоятъ изъ тѣсно придвинутыхъ другъ къ другу наколотыхъ или нацарапанныхъ параллельныхъ линій. Сюда относятся украшенія нѣкоторыхъ неолитическихъ сосудовъ Сициліи, каковы напр. извлеченные изъ пещеры Виллафрати и хранящіеся въ національномъ музеѣ въ Палермо (фиг. *д* и *е*); сюда же въ особенности должны быть отнесены декоративные узоры сосудовъ, вырытыхъ Линденшмитомъ на Гинкельштейнѣ, въ прирейнскомъ Гессенѣ, и хранимыхъ въ Майнцскомъ музеѣ (фиг. *з* и *к*). На нашъ взглядъ, эти найденныя въ могилахъ вазы занимаютъ средину между

сосудами съ наколотымъ и нацарапаннымъ орнаментомъ и между горшками второго разсмотрѣннаго нами рода, съ ленточной керамикой.

Коль скоро, оставаясь на средне-германской почвѣ, мы допустимъ, вмѣстѣ съ Клопфлейшемъ и Гётше, что сосуды съ ленточными орнаментами принадлежатъ позднѣйшей неолитической эпохѣ, то должны будемъ признать, что сосуды, происходящіе изъ Лайбахскаго болота (фиг. *л*), хранящіеся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, въ Іоганнеумѣ, въ Грацѣ, и въ естественноисторическомъ музеѣ, въ Вѣнѣ, и на которыхъ среди окаймленныхъ лентами пространствъ появляются заполненные узорами кресты и круги,—что эти сосуды знаменуютъ собою дальнѣйшіе успѣхи, сдѣланные въ упомянутую эпоху; то же самое можно сказать и о сосудахъ, извлеченныхъ изъ свайныхъ построекъ Мондскаго озера, изобилующаго мѣдною утварью на ряду съ еще бо̀льшимъ количествомъ каменной утвари, вслѣдствіе чего въ настоящее время позволительно утверждать, вмѣстѣ съ вѣнскимъ изслѣдователемъ Мухомъ, нашедшимъ эти сосуды, и ихъ владѣльцемъ, а также съ Гампелемъ и другими, что существовала особая мѣдная эпоха, предвѣстница настоящей металлической эпохи, но по ступени, на которой стояло ея искусство, относящаяся къ концу позднѣйшей каменной эпохи. На сосудахъ съ Мондскаго озера ленточныя украшенія являются въ соединеніи со штрихованными трехугольниками и четырехугольниками, съ концентрическими кругами, съ „солнечными колесами", съ крестами, даже съ настоящими спиралями, образуя иногда красивое, иногда нѣсколько странное на видъ цѣлое (фиг. *і*). Хотя техника нацарапанныхъ и заполненныхъ бѣлой краской декоративныхъ линій, проведенныхъ по темному фону, здѣсь не измѣнилась, а узоры все еще состоятъ изъ строго-геометрическаго сочетанія линій, однако мы уже чувствуемъ вѣяніе новаго, иного времени. На вопросъ о символическомъ значеніи многихъ изъ отдѣльныхъ знаковъ мы не можемъ дать отвѣта, но не можемъ также сказать, что вопросъ этотъ не имѣетъ права быть поднятымъ. Мы должны даже признать здѣсь возможность вліянія далекихъ восточныхъ странъ, явившагося вмѣстѣ съ мѣдью. Замѣчательно указанное Мухомъ точное сходство техники и декоративныхъ мотивовъ нѣкоторыхъ горшковъ, найденныхъ въ Мондскомъ озерѣ, съ техникою и орнаментаціей сосудовъ и черепковъ изъ низшаго доисторическаго поселенія Трои и раскопокъ на остр. Кипрѣ — сосудовъ, принадлежащихъ, подобно свайнымъ постройкамъ Мондскаго озера, каменной эпохѣ, уже знакомой съ мѣдью. Своеобразіе нѣкоторыхъ узоровъ на тѣхъ и другихъ памятникахъ не допускаетъ предположенія, чтобы орнаментація однихъ и орнаментація другихъ возникли независимо другъ отъ друга, и все свидѣтельствуетъ о томъ, что здѣсь заимствующею стороною, по всей вѣроятности, было не Средиземное море, а Мондское озеро.

Настоящая спираль, которую мы уже встрѣчали на палеолитическихъ находкахъ, не была порожденіемъ металлической эпохи. Это до-

казывается тѣмъ, что она попадается на многихъ неолитическихъ сосудахъ преимущественно совмѣстно съ развитой ленточной орнаментикой, напр. на глиняныхъ сосудахъ, найденныхъ въ Бутмирѣ, въ Босніи. Спираль не принадлежитъ къ тѣмъ декоративнымъ мотивамъ, которые не могли бы быть заимствованы изъ природы независимо другъ отъ друга.

Окрашенные глиняные сосуды позднѣйшей каменной эпохи составляютъ большую рѣдкость. На югѣ они явились раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Здѣсь, въ нижней Австріи и въ Моравіи, найдены первые опыты полихромныхъ плоскихъ изображеній на неолитическихъ горшкахъ и чашахъ. Палліарди обнародовалъ раскрашенные сосуды изъ Цнаима; на нихъ бѣлыми, желтыми, бурыми и красными земляными красками намалеваны лентообразныя, рѣшетчатыя, спиральныя и остроугольныя украшенія. Сосуды же позднѣйшей каменной эпохи, окрашенные въ красный цвѣтъ сапомъ или желѣзною охрою, найдены лишь недавно также въ Вормской области, близъ Рейна.

Какъ полупластическія прибавки къ глинянымъ сосудамъ каменной эпохи имѣютъ значеніе очерки человѣческихъ лицъ на горшкахъ изъ Фюнена, Зеландіи и Шонена, хранящихся въ скандинавскихъ коллекціяхъ. Лица эти соединены съ выдающимися изъ сосуда двумя ручками (грифообразными ушками) и, какъ предполагаетъ Софусъ Мюллеръ, возникли благодаря тому, что технически необходимой составной части сосудовъ было придано, ради забавы, иное значеніе. На кругломъ ушкѣ накалывались или намалевывались глаза. Промежутокъ, служившій ручкою, становился носомъ. Рта не было и здѣсь.

Тогда какъ изслѣдователи доисторическихъ временъ склонны думать, что человѣческія фигуры или части человѣческаго тѣла развились изъ геометрическихъ фигуръ или неодушевленныхъ частей той или другой утвари, этнологи настаиваютъ на томъ, что большинство геометрическихъ фигуръ, съ которыми имъ приходилось имѣть дѣло, произошло отъ человѣческихъ фигуръ или фигуръ животныхъ. Однако вполнѣ возможно также и то, что доисторическое искусство шло то однимъ, то другимъ путемъ, и мы можемъ согласиться съ Карломъ фонъ-денъ-Штейненомъ, производящимъ геометрическую орнаментику нѣкоторыхъ первобытныхъ бразильскихъ народовъ отъ предметовъ природы, но не соглашаемся съ нимъ, когда онъ напр. признаетъ декоративный мотивъ, извѣстный уже неолитической эпохѣ, — мотивъ креста съ четырьмя точками, окаймленнаго кругомъ, — за мотивъ птицы, сидящей на гнѣздѣ съ четырьмя яйцами. Мы еще вернемся къ этимъ вопросамъ. Въ большинствѣ вопросовъ о доисторическихъ временахъ еще ничего нѣтъ прочно установленнаго. Предположенія противорѣчатъ предположеніямъ, мнѣнія — мнѣніямъ. Научнаго разъясненія можно ожидать только въ будущемъ.

3. Искусство первой металлической эпохи (ступень бронзовой эпохи).

Когда человѣчество познакомилось съ металлами и стало ихъ употреблять, наступила опять новая эпоха — эпоха болѣе богатая, болѣе блестящая, болѣе подвижная. Однако металлы подчинились человѣку не всѣ съ разу. Лучшіе знатоки всѣхъ странъ утверждаютъ, что въ большинствѣ областей Земного Шара время, когда обработывались только мѣдь, бронза и золото, предшествовало той эпохѣ, когда вошли въ употребленіе желѣзо и другіе металлы. Переходъ вездѣ совершался постепенно. Но какъ начало, такъ и конецъ бронзовой эпохи, совпадающій съ началомъ желѣзной эпохи, въ разныхъ, иногда даже въ сосѣднихъ мѣстахъ, должны быть относимы къ весьма различнымъ временамъ. Мы говоримъ не о знакомствѣ вообще съ металлами, а объ употребленіи тѣхъ или другихъ изъ нихъ. Въ Египтѣ употребленіе желѣза смѣнило собою употребленіе бронзы въ то время, когда въ Европѣ бронза только что начала замѣнять собою камень. Во всей остальной „черной" части свѣта, изобилующей желѣзомъ, этотъ металлъ сталъ употребляться раньше бронзы, а въ иныхъ мѣстностяхъ изъ всѣхъ металловъ обработывалось почти одно только желѣзо. Наоборотъ, американскіе культурные народы все еще употребляли только мѣдь, бронзу, золото и отчасти серебро, когда европейцы, четыреста лѣтъ тому назадъ, познакомились съ жителями Новаго Свѣта. Въ большинствѣ культурныхъ странъ Азіи можно указать на существованіе бронзовой эпохи; въ Европѣ всѣ раскопки и находки подтверждаютъ мнѣніе древнихъ греческихъ и римскихъ поэтовъ, изъ которыхъ Лукрецій прямо утверждаетъ, что „употребленіе бронзы было извѣстно раньше, чѣмъ употребленіе желѣза".

Бронза или „руда" (Erz), какъ иногда называютъ ее поэты и классическіе археологи, представляетъ собою смѣсь приблизительно отъ пяти до пятнадцати частей олова съ девятидесятью-пятью или восьмидесятью-пятью частями мѣди. Самымъ обыкновеннымъ отношеніемъ считается отношеніе десяти къ девятидесятью. Само собою разумѣется, что знакомство съ мѣдью должно было предшествовать ея сплаву съ оловомъ. Поэтому заранѣе можно было считать вѣроятнымъ, что люди пытались обработывать мѣдь въ чистомъ видѣ, пока не убѣдились въ томъ, что прибавка къ ней олова дѣлаетъ ее болѣе твердою и сообщаетъ ей болѣе свѣтлый цвѣтъ. И дѣйствительно, въ послѣднее десятилѣтіе для обширныхъ пространствъ Земного Шара установленъ предшествовавшій бронзовой эпохѣ періодъ мѣди; это доказали относительно Венгріи Пульчки (Pulszky), относительно Швейцаріи — Гроссъ, относительно большинства европейскихъ странъ — Мухъ и Гампель. Но такъ какъ чистомѣдныя орудія и оружіе, обыкновенно лишенныя всякихъ украшеній, своими формами почти не отличаются отъ орудій каменной эпохи, то на краткій мѣдный періодъ, какъ мы уже замѣтили, смотрятъ не какъ на отдѣльную культурную ступень, а какъ на послѣднюю часть каменной

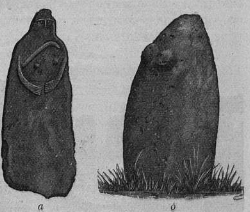
эпохи. Поэтому Гэрнесъ говоритъ о „безсиліи мѣди“, которая не могла одна одолѣть камня и для побѣды надъ нимъ должна была соединиться съ „чудодѣйственнымъ оловомъ“.

Доисторическія бронзовыя области, особенно для насъ интересныя, лежатъ въ средней и сѣверной Европѣ. Бронзовое искусство Египта, великихъ древнихъ азіатскихъ монархій и восточной Греціи не можетъ быть отдѣлено отъ историческаго искусства этихъ странъ. Съ мѣдной и бронзовой эпохой Америки мы познакомимся при разсмотрѣніи искусства древнихъ культурныхъ государствъ этой части свѣта. Только въ Европѣ можно указать такую бронзовую эпоху, которая соотвѣтствуетъ особой доисторической ступени искусства, но и это справедливо не въ одинаковой степени для всѣхъ пунктовъ Европы. Бронзовая культура южныхъ полуострововъ и наиболѣе доступныхъ ея вліянію областей средней Европы, особенно Франціи и части Австріи, такъ быстро поглощается надвигающейся съ юга желѣзною культурою, имѣющей уже въ самомъ началѣ скорѣе первобытно-историческій, чѣмъ доисторическій характеръ, что бронзовой культуры почти нельзя принимать во вниманіе въ этихъ мѣстностяхъ. Мы можемъ разсматривать только средне-европейскую и сѣверно-европейскую бронзовую эпоху, которая стала намъ доступна благодаря отдѣльнымъ изслѣдованіямъ, произведеннымъ въ верхней Баваріи Науе, въ Богеміи — Рихли, въ западной Пруссіи — Лиссауеромъ, въ Великобританіи и Ирландіи — Эвансомъ, въ Венгріи — Ундсетомъ и Гампелемъ, въ Скандинавіи — Софусомъ Мюллеромъ и Монтеліусомъ.

За европейской металлической культурой мы не можемъ признать такой же самобытности, какъ за европейскимъ искусствомъ каменной эпохи. Все указываетъ, что умѣнье добывать и обработывать металлы ведетъ свое начало изъ западной Азіи. Отсюда сверкающій золотомъ бронзовый потокъ могъ излиться, съ одной стороны, въ восточную и сѣверную Азію, съ другой — въ область Средиземнаго моря; но онъ долженъ былъ принять еще третье направленіе. Онъ проникъ въ сѣверную и среднюю Европу вѣроятно не чрезъ сѣверную Азію и не чрезъ Грецію, а чрезъ берега Чернаго моря и Дуная. Изъ придунайскихъ странъ онъ перешелъ даже въ сѣверную часть Балканскаго полуострова и въ сѣверную Италію. Совершенно безпрепятственно достигъ онъ, слѣдуя по большимъ германскимъ рѣкамъ, впадающимъ въ Нѣмецкое и Балтійское море, до сѣвера Европы, который, съ своей стороны, по тѣмъ же путямъ, какими получалъ бронзовую утварь, отправлялъ на югъ въ обмѣнъ на нее свой янтарь. Послѣдствіемъ этого было то, что бронзовая культура въ чистомъ видѣ развилась всего полнѣе и богаче въ Венгріи, Швейцаріи и на Сѣверѣ, гдѣ, съ одной стороны, Великобританія и Ирландія, а съ другой Скандинавія и сѣверная Германія составляли провинціи великаго бронзоваго царства, въ которомъ, какъ доказываютъ многочисленныя отрытыя литыя издѣлья, бронза сначала только отли-

валась и лишь потомъ стала быть обрабатываемою молотомъ и подвергаться ковкѣ.

Ввозъ блестящаго и гибкаго металла произвелъ громадный переворотъ въ общемъ складѣ тогдашняго европейскаго быта. Изъ бронзы стали выдѣлывать большинство орудій и оружія, изготовлявшихся въ предшествовавшую эпоху изъ камня, рога и кости. Кинжалы превратились сперва въ короткіе тесаки, а потомъ въ длинные мечи. Топоры и рѣзаки приняли особыя формы, которыя изслѣдователи бронзовой эпохи называютъ общимъ собирательнымъ именемъ „цельтъ" (Celte). Булавки получили разнообразный декоративный видъ и, снабженныя особыми приспособленіями для того, чтобы заколотое ими не разстегивалось, уже обратились тамъ и сямъ въ пряжки (фибулы), которыя принадлежатъ къ числу художественныхъ предметовъ, характеризующихъ слѣдующую эпоху—доисторическое желѣзное время. Изъ бронзы или золота стали изготовляться многіе предметы и украшенія, для которыхъ въ каменную эпоху употреблялись малообработанные или вовсе необработанные естественные матеріалы. Благодаря гибкости металла, явились невѣдомыя дотолѣ декоративныя формы. Закругленіе вступило въ свои права. Начали отливать или ковать головные обручи-діадемы, шейныя кольца, ручные и ножные браслеты, кольца для пальцевъ, цѣпи и цѣпочки; одежду или домашнія вещи стали украшать круглыми бронзовыми щитками.


а Коллоргскій камень. *б* Сардинскій менгиръ. По Картальяку.

Однако основы прочихъ искусствъ — мы умалчиваемъ пока объ орнаментикѣ — при этомъ измѣнились отнюдь не тотчасъ. Дома и хижины въ сѣверной и средней Европѣ продолжали сооружаться на тѣхъ же началахъ, какъ и въ каменную эпоху. Швейцарскія свайныя постройки все еще являются самыми поучительными остатками человѣческихъ жилищъ бронзовой эпохи. Онѣ теперь устроиваются дальше отъ берега, чѣмъ прежде, а мостки, соединяющіе эти постройки съ берегомъ, иногда достигаютъ длины въ тысячу футовъ. Селенія становятся болѣе обширны и иногда обращаются въ цвѣтущія, многолюдныя мѣстечки, расположенныя надъ зеленой или голубой поверхностью воды. Свайные помосты и хижины строятся лучше: сваи всегда отесаны, плетенье изъ прутьевъ иногда замѣняется уже вертикально-вколоченными бревнами. Мегалитическій способъ нагроможденія другъ на друга неотесанныхъ исполинскихъ камней при сооруженіи гробницъ (см. стр. 24) мало-по-малу

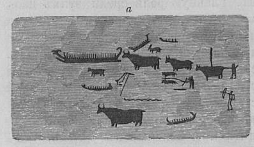
исчезаетъ, хотя нѣкоторое время еще влачитъ свое существованіе въ видѣ такъ называемыхъ „циклопическихъ“ стѣнъ; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онъ пережилъ даже бронзовую эпоху и въ отдѣльныхъ случаяхъ, даже на сѣверѣ, достигалъ до извѣстнаго идеальнаго величія. Такъ называемая циклопическая стѣна созидается изъ громадныхъ четырехугольныхъ или многоугольныхъ глыбъ, грани которыхъ по возможности плотно прилаживаются другъ къ другу и не слѣпливаются цементомъ. Каменные столбы продолжаютъ существовать на сѣверѣ вплоть до

Стонгенджъ близъ Салисбери, въ Южной Англіи. По Ранке.

историческаго времени, но и многіе изъ менгировъ Франціи и Британіи доживаютъ до бронзовой эпохи. Замѣчательно, что иные изъ нихъ, съ самаго начала олицетворявшіе собою боговъ, теперь тамъ и сямъ снабжаются намеками на части человѣческаго тѣла. Всего любопытнѣе въ этомъ отношеніи камни изъ Коллорга (въ Гардскомъ департ.), находящіеся нынѣ въ Родезскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. *a*), — истуканы съ ребячески вычеканенными, прилипшими къ тѣлу руками, изображающіе женскія божества каменной эпохи Шампани (см. стр. 28); замѣчательны также разставленные кругами менгиры Сардиніи, которые, судя по обозначеннымъ на нихъ женскимъ грудямъ, надо считать опытами олицетворенія божествъ въ человѣческомъ образѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. *б*).

Но самымъ поучительнымъ образцомъ мегалитическихъ построекъ сѣвера является знаменитый Стонгенджъ, сохранившiйся въ величественныхъ развалинахъ на обширной открытой пустынной возвышенности въ Салисбери, въ южной Англiи. Столбы изъ песчаника, составляющiе внѣшнюю окружность этого памятника, обыкновенно принимаемаго за храмъ солнца, снабжены наверху выступами, которымъ соотвѣтствуютъ отверстiя въ покоющихся на нихъ каменныхъ поперечныхъ балкахъ. Столбы и „трилиты" (три камня, изъ которыхъ одинъ лежитъ на двухъ стоячихъ вертикально) внутреннихъ овальныхъ круговъ состоятъ изъ ирландскаго гранита, который могъ быть привезенъ сюда только морскимъ путемъ. Всѣ столбы отесаны съ четырехъ сторонъ (см. рис. на стр. 38). Нельзя допустить, чтобы въ каменную эпоху обитатели Англiи уже достигли тѣхъ успѣховъ техники, безъ которыхъ немыслимо производство

а



б

Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ Тегнеби, въ Богуслёнѣ. По Монтелiусу.

этой постройки, хотя обыкновенно относятъ ее къ каменному перiоду: возвышаясь надъ могилами бронзовой эпохи, Стонгенджъ принадлежитъ и самъ этой эпохѣ.

Попытки монументальнаго рисовальнаго искусства, встрѣчаемыя на дольменахъ, менгирахъ или на естественныхъ скалахъ въ каменную эпоху (камни въ видѣ чашъ или камни для разрисовки съ ямочками и другими знаками) въ бронзовую эпоху развиваются въ Скандинавiи до первыхъ ступеней богатой фигурами исторической стѣнной живописи или историческихъ рельефныхъ изображенiй. По этой части заслуживаютъ вниманiя скандинавскiе рисунки на скалахъ, обыкновенно обозначаемые ихъ шведскимъ названiемъ „Hällristningar". Они встрѣчаются кое-гдѣ на плитахъ могильныхъ камеръ, но чаще всего на открытыхъ, нѣсколько наклонныхъ, отнюдь не вертикальныхъ, а иногда на почти горизонтальныхъ поверхностяхъ гладкихъ гранитныхъ глыбъ, въ которыя они, въ противоположность контурнымъ рисункамъ на позднѣйшихъ руническихъ камняхъ, врѣзаны всею своею плоскостью. Большинство этихъ изображенiй, порою занимающихъ собою нѣсколько метровъ въ ширину и въ вышину, находится въ шведскихъ провинцiяхъ Богуслёнъ, Эстерготландъ и Шоненъ, а также въ примыкающей къ нимъ юго-восточной части Норвегiи. Бальцеръ и Ридбергъ обнародовали ихъ

въ большомъ, составленномъ ими сочиненіи. Часто встрѣчающіяся чашеобразныя углубленія и непонятныя символическія начертанія концентрическихъ круговъ, круговъ съ крестами, спиралей, колесъ и проч., которыя могутъ быть разсматриваемы, какъ начатки ѳбразныхъ письменъ, а также обычныя изображенія разнаго оружія и разной утвари, напр. мечей, топоровъ, щитовъ, воспроизводящія очевидно міръ формъ, присущихъ бронзовой эпохѣ, — всѣ эти рисунки не имѣютъ такого важнаго значенія, какъ изображенія людей, лошадей, быковъ, кораблей, повозокъ и плуговъ, наглядно представляющія намъ жизнь героевъ давно-минувшихъ временъ. Главную роль среди этихъ изображеній играютъ корабли — отчасти большія многовесельныя суда съ многочисленными гребцами, суда, на видъ достаточно крупныя и крѣпкія для того, чтобы перевозить черезъ море тяжести даже болѣе значительныя, чѣмъ упомянутые ирландскіе гранитые столбы, какіе мы видимъ въ Стонгенджѣ. Здѣсь находимъ мы также изображенія гребцовъ, сидящихъ на скамьяхъ судна, всадниковъ со щитами и копьями въ рукахъ, земледѣльцевъ, идущихъ за плугами. Изображены также морскія сраженія, причаливанье къ берегу, схватки всадниковъ и сцены на пастбищахъ. Нѣтъ недостатка и въ сценахъ религіозныхъ обрядовъ, которыя, однако, мы не умѣемъ разъяснить. Рисунокъ на стр. 39 представляетъ сцену на пастбищѣ (фиг. *а*) и сраженіе всадниковъ (фиг. *б*), изображенныя на одной скалѣ въ Тегнеби (въ Богуслёнѣ).

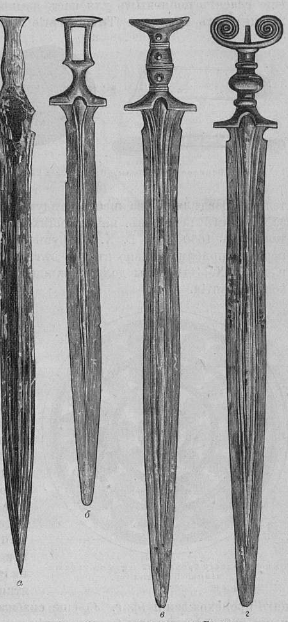
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ въ Богуслёнѣ, изображающіе суда съ ихъ экипажемъ. По Монтеліусу.

а *б* *в*

Развитіе цельтъ бронзовой эпохи.

Всѣ эти изображенія — не болѣе, какъ дѣтскій лепетъ на языкѣ формъ. О правильномъ отношеніи отдѣльныхъ фигуръ и предметовъ другъ къ другу, о ясной въ пространственномъ отношеніи цѣльности картины, объ умѣлой обработкѣ отдѣльныхъ формъ не можетъ быть здѣсь и рѣчи, но своего рода живость и наглядность способа изображенія придаютъ нѣкоторымъ изъ этихъ картинъ своего рода художественную прелесть; къ тому же, въ различныхъ изображеніяхъ постоянно выказывается и разность воззрѣній на природу. Въ этомъ смыслѣ любопытно сравнить одно съ другимъ четыре судна, изображенныя на ска-

лахъ Богуслёна и воспроизведенныя на стр. 40. Въ первомъ (фиг. *а*) и во второмъ (фиг. *б*) мы видимъ попытку дать ѣдущимъ на суднѣ мореплавателямъ человѣческій образъ; на третьемъ суднѣ (фиг. *в*) люди представлены безъ членовъ, только съ головками, на подобіе кеглей; на четвертомъ (фиг. *г*) вмѣсто людей мы находимъ рядъ одинаковыхъ тумбочекъ. Спрашивается: происходило ли развитіе въ этомъ, или же въ противоположномъ направленіи? Безформенные менгиры, какъ мы видѣли, мало-по-малу пріобрѣтали отдѣльныя части человѣческаго тѣла, и Гэрнесъ не разъ указывалъ, что на доисторическихъ серьгахъ человѣческія формы произошли отъ геометрическихъ фигуръ. Тѣмъ не менѣе, въ разсматриваемомъ случаѣ, въ которомъ первоначальною цѣлью было подражаніе природѣ, кажется болѣе вѣроятнымъ, что на послѣднемъ изображеніи судна человѣческіе образы его экипажа превращены въ геометрическія фигуры.



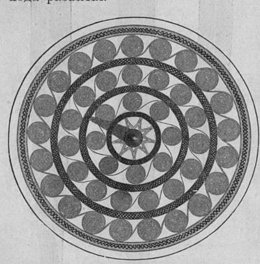
Мечи бронзовой эпохи. По Гроссу.

Бронзовые предметы, характеризующіе всю разсматриваемую эпоху, приводилось находить отчасти въ могилахъ и въ урнахъ для пепла, отчасти въ остаткахъ жилищъ, особенно въ остаткахъ свайныхъ построекъ, отчасти цѣлыми грудами (кладами) въ тѣхъ мѣстахъ, въ которыхъ они были въ свое время зарыты нарочно по какой-либо причинѣ, или случайно (Werkstattfunde, находки на мѣстѣ изготовленія). Всѣ эти бронзовые предметы, извлеченные изъ земли по прошествіи трехъ тысячелѣтій, въ настоящее время напол-

няютъ собою доисторическія коллекціи разныхъ странъ и, несмотря на то, что ихъ покрываетъ черновато-зеленая или синеватая ржавчина, еще гласятъ понятнымъ для насъ языкомъ о вкусѣ и искусствѣ давнопрошедшихъ временъ. Тысячелѣтіе господства бронзы на сѣверѣ Мон-

Венгерскія фибулы. По Умдсету и Гампелю.

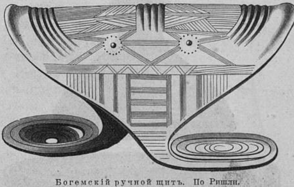
теліусъ раздѣляетъ на шесть слѣдующихъ одинъ за другимъ періодовъ, начинающихся приблизительно съ 1650 г. до Р. Х. Софусъ Мюллеръ признаетъ только четыре періода, приблизительно въ 200 лѣтъ каждый, начинающіеся около 1150 г. до Р. Х. Здѣсь мы должны придерживаться основныхъ чертъ общаго хода развитія.



Южно-шведскій бронзовый щитъ съ украшеніями. По Монтеліусу.

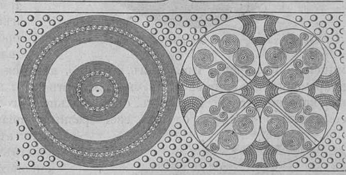
Правда, вопросъ, какимъ образомъ цельты (рис. на стр. 40) развились изъ плоскихъ цельтъ (фиг. *а*) въ цельты съ придатками (Paalstäben, *б*) и въ полыя цельты (*в*), врядъ ли относится къ исторіи искусства, такъ какъ тутъ все дѣло лишь въ наиболѣе цѣлесообразномъ прикрѣпленіи рукоятокъ къ этимъ издѣліямъ. Но нашъ рисунокъ всетаки даетъ наглядное представленіе о подобныхъ видоизмѣненіяхъ. Болѣе художественнымъ характеромъ отличается развитіе рукоятокъ мечей. Плоскія, языкообразныя рукоятки древнѣйшихъ мечей (см. рис. на стр. 41, фиг. *а*) и прорѣзныя рукоятки мечей нѣсколько болѣе поздняго происхожденія (фиг. *б*) еще снабжались деревяннымъ или костянымъ набалдашникомъ; по украшенію же цѣликомъ рукоятокъ цвѣтущей поры бронзоваго періода (фиг. *в*) можно прослѣдить технику прежняго прикрѣпленія подобныхъ набалдашниковъ. Въ антеннскихъ мечахъ съ рогообразными рукоятками (фиг. *г*) спирали какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ бронзоваго царства являются совершенно само-

бытнымъ мотивомъ разсматриваемой эпохи и притомъ въ самой характерной формѣ. Изображенные мечи происходятъ изъ швейцарскихъ свайныхъ построекъ: первый изъ Тилле, второй изъ Оверньѐ, третій изъ Мёрингена, четвертый изъ Корселетта; второй хранится въ невшательскомъ музеѣ, прочіе находятся въ коллекціи Гросса, въ Невевиллѣ. Антеннскіе мечи, находимые на сѣверѣ, даже скандинавскими учеными признаются за товаръ, привозный съ юга.



Богемскій ручной щитъ. По Ришли.

Еще интереснѣе въ художественномъ отношеніи ходъ развитія **пряжекъ** или **фибулъ**, надѣленныхъ, вслѣдствіе своей эластичности, такъ сказать, внутреннею жизнью. Въ бронзовую эпоху эти пряжки совсѣмъ не встрѣчаются въ большинствѣ европейскихъ странъ, лишь рѣдко попадаясь въ самой простой формѣ въ Микенахъ, въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ и въ верхней Италіи; но онѣ достигаютъ уже до нѣкоторой художественности въ Венгріи, въ сѣверной Германіи и въ Скандинавіи. Простыя фибулы, хранящіяся въ Будапештскомъ музеѣ, представлены на нашемъ рисункѣ (стр. 42, фиг. *а* и *б*); тутъ же изображена роскошная венгерская фибула того же музея (фиг. *в*).

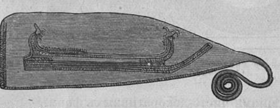


Украшенія на верхне-баварской нагрудной пластинкѣ изъ листовой бронзы. По Науку.

Обращая свое вниманіе прежде всего на художественныя особенности искусства бронзовой эпохи, мы должны признать весьма важное значеніе за видоизмѣненіями чисто-декоративныхъ формъ — **орнаментовъ**. Орнаментъ въ искусствѣ бронзовой эпохи продолжаетъ быть въ сущности геометрическимъ: съ одной стороны, геометрическія украшенія бронзовыхъ предметовъ представляются разработанными прямолинейными узорами каменной керамики (см. стр. 31), съ другой, вслѣдствіе способности металловъ гнуться, декоративные геометрическіе узоры составляются изъ кривыхъ линій, которыя лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ

появлялись въ концѣ позднѣйшей каменной эпохи. Орнаментація художественныхъ издѣлій бронзовой эпохи изобилуетъ кругами, полукругами, спиралями, простыми или пересѣкающимися по мѣрѣ своего распространенія волнообразными линіями („бѣгущій песъ“ или „полоса водяныхъ волнъ“). Карлъ фонъ-денъ-Штейнъ говоритъ: „Проволочная техника монополизировала давно извѣстную дометаллической эпохѣ спираль, какъ-будто бы она была изобрѣтеніемъ металлической эпохи“. Однако наиболѣе выдающіеся изъ скандинавскихъ изслѣдователей доисторическихъ временъ, каковы Оскаръ Монтеліусъ и Софусъ Мюллеръ, согласны между собою и съ учеными другихъ странъ въ томъ, что спираль древнѣйшей скандинавской бронзовой эпохи произошла непосредственно отъ микенской спирали. При этомъ, конечно, кажется страннымъ, отчего одновременно со спиралью не были заимствованы и прочіе мотивы микенскаго искусства. Впрочемъ, относительно этого вопроса еще возможно сомнѣніе; во всякомъ случаѣ, своеобразныя варіаціи и примѣненія спирали въ скандинавскомъ искусствѣ позднѣйшей бронзовой эпохи—свободныя изобрѣтенія этого искусства.

Вестготтландскій висячій сосудъ. По Монтеліусу.


Датскій ножъ, украшенный изображеніемъ корабля. По Монтеліусу.

На нашемъ рисункѣ (стр. 42) изображенъ южно-шведскій декорированный бронзовый щитъ, хранящійся въ стокгольскомъ музеѣ; другой рисунокъ (на стр. 43) представляетъ богемскій щитъ со спиральными кружками и линейными орнаментами, находящійся въ музеѣ Чаславскаго общества. Изображеніе, помѣщенное на стр. 43 внизу,—украшенія на одной верхне-баварской, найденной на Рингскомъ озерѣ нагрудной пла-

стинкѣ изъ толстаго бронзоваго листа (нынѣ въ мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ).

Переходъ орнаментики бронзовой эпохи отъ строгихъ формъ круга, полукруга и спирали къ болѣе разнообразнымъ извивающимся волнистымъ линіямъ, къ линіи въ видѣ буквы *S* и къ произвольно изогнутой спирали можно прослѣдить особенно хорошо въ скандинавскомъ бронзовомъ искусствѣ. Воспроизведенный у насъ шведскій декорированный щитъ (см. рис. на стр. 42) изготовленъ еще въ строгомъ стилѣ бронзовой эпохи. Болѣе свободный характеръ имѣютъ украшенія висячаго сосуда изъ Вестготтланда, въ стокгольмскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 44); особенно же фантастичны формы волнообразныхъ перепутанныхъ извивовъ линій на клинкахъ многихъ скандинавскихъ и сѣверогерманскихъ бронзовыхъ ножей. Весьма любопытно, что въ этихъ орнаментахъ, особенно на клинкахъ ножей, часто повторяются тѣ же самыя изображенія судовъ, какія мы видѣли на скалахъ (стр. 40); изображенія эти принимаютъ болѣе или менѣе схематическія формы, однако весьма понятныя для посвященнаго. Напримѣръ, на датскомъ ножѣ, изображенномъ на стр. 44, судно явственно видно (Копенгагенскій музей). Сюда примыкаютъ также первые опыты скандинавской животной орнаментики. Криволинейныя украшенія снабжаются иногда съ одной стороны изображеніями болѣе или менѣе легко различимыхъ головъ животныхъ и превращаются какъ-бы въ драконовъ, змѣй, морскихъ коньковъ и другихъ звѣрей, какъ это видно, напр. на крышкѣ висячаго сосуда, представленнаго на стр. 44, а еще лучше на антеннскомъ ножѣ изъ Галланда, хранившемся прежде въ коллекціи Гамильтона (см. прилаг. рис., фиг. *а*). Болѣе опредѣленныя изображенія животныхъ въ видѣ плоскаго орнамента, особенно ряды птицъ на знаменитыхъ щитахъ стокгольмскаго и копенгагенскаго музеевъ, и близкія къ нимъ украшенія въ видѣ птицъ на датскихъ, сѣверо-германскихъ и венгерскихъ сосудахъ, самими скандинавскими изслѣдователями признаются украшеніями южнаго происхожденія, такъ какъ предметы, на которыхъ они встрѣчаются, уже не отлиты,

Ножи бронзовой эпохи. По Монтеліусу и Месторфу.

а чеканены, и ставятся въ связь съ одновременной древнѣйшей желѣзной культурой, а именно съ гальштеттской, съ которой мы познакомимся впослѣдствіи. На рукояткахъ же ножей пластическія головы животныхъ встрѣчаются еще въ древнѣйшемъ скандинавскомъ бронзовомъ періодѣ, причемъ особенно часты лошадиныя головы, какъ напр. на бронзовомъ ножѣ изъ Эланда (см. предыдущій рис., фиг. *в*), въ стокгольмскомъ музеѣ, и на ножѣ изъ Гольштейна (фиг. *б*), въ кильскомъ музеѣ.

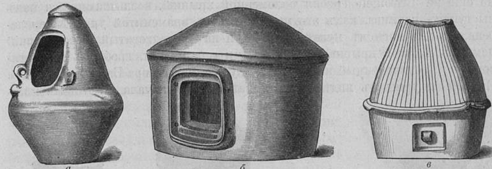
На рукояткахъ скандинавскихъ ножей мы находимъ также лучшія изображенія человѣческихъ фигуръ изъ всѣхъ, какія только встрѣчаются въ бронзовой эпохѣ. Останавливаясь на нихъ, слѣдуетъ прежде всего упомянуть объ извѣстной рукояткѣ ножа, найденнаго близъ Итцегое, въ Гольштейнѣ, и хранящагося въ копенгагенской коллекціи (предыдущій рис., фиг. *г*). Она представляетъ полуобнаженную, но богато украшенную женщину, стоящую прямо, совершенно en face, и держащую обѣими руками передъ собою сосудъ. Въ ушахъ у нея — огромныя серьги въ видѣ колецъ. Лицо — плоское, тѣло — худое, но пропорціи его довольно вѣрны. Почти та же самая голова, но только одна голова, украшаетъ собою рукоятку бронзоваго ножа изъ Скандерборга, въ той же коллекціи; въ такомъ же родѣ ножъ изъ Дитмаршена, составляющій частную собственность (см. тотъ же рис., фиг. *д*). Что эти рукоятки, къ которымъ можно причислить еще нѣсколько бронзъ, имѣющихъ человѣческую форму, суть издѣлія сѣвера, доказываютъ, какъ замѣтилъ еще Форреръ, украшающія ихъ клинки чисто-сѣверныя изображенія кораблей или драконовъ, свойственныя бронзовой эпохѣ. Ундсетъ также видитъ лишь „нѣкоторую связь между этими начертаніями и человѣческими фигурами, встрѣчающимися въ болѣе южной и болѣе ранней группѣ желѣзной культуры“; и мы, съ своей стороны, не отрицаемъ, что въ нихъ отразилось до извѣстной степени южное вліяніе. Но изъ одновременнаго съ ними мало найдется въ Европѣ такого, что выказывало бы подобное пониманіе формъ и внимательность исполненія, какія замѣчаемъ въ нихъ.

Художественное гончарное производство въ бронзовую эпоху въ сѣверной и средней Европѣ едва ли сдѣлало шагъ впередъ. Тонкіе, прямолинейные, повидимому пунктированные узоры новѣйшей каменной эпохи мало-по-малу исчезаютъ, уступая свое мѣсто болѣе грубымъ, болѣе пластическимъ, хотя, быть можетъ, порою болѣе эффектнымъ декоративнымъ мотивамъ. Чаще являются, съ одной стороны, выпуклости и бородавки, съ другой — болѣе глубоко врѣзанные желобки и выемки.

Здѣсь мы можемъ указать только на два самобытные рода художественныхъ гончарныхъ произведеній: на урны въ видѣ жилищъ и на лицевидныя урны. Правда, оба рода сосудовъ переживаютъ бронзовую эпоху, и развитіе собственно лицевидныхъ урнъ, по крайней мѣрѣ на сѣверѣ, происходитъ въ желѣзную эпоху; но на предшественниковъ этихъ сосудовъ, какъ мы видѣли, можно указать еще въ скандинавской каменной эпохѣ, а что появленіе урнъ въ видѣ жилищъ относится къ

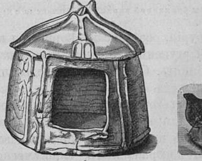
бронзовому вѣку, это доказано Лишемъ и въ послѣднее время подтверждено Лиссауеромъ.

Идея, лежащая въ основаніи урнъ для пепла, имѣющихъ форму жилищъ, безъ сомнѣнія, могла развиться только въ позднѣйшую бронзовую эпоху, когда вошло въ обычай сожигать тѣла умершихъ. Останкамъ



Урны въ видѣ домовъ, I бронзовой эпохи. По Лиссауеру и Лишу.

любимаго покойника желательно было устроить привлекательный для него пріютъ, представляющій собою копію его земного жилища; для исторіи искусства эти урны въ видѣ жилищъ имѣютъ важное значеніе, именно какъ подобія домовъ и хижинъ весьма отдаленной эпохи, тѣмъ болѣе, что такія урны отнюдь не были достояніемъ вообще всѣхъ доисторическихъ народовъ, а употреблялись лишь въ тѣсно ограниченныхъ областяхъ, главнымъ образомъ въ сѣверной Германіи и въ средней Италіи. Поэтому нельзя считать убѣдительнымъ мнѣніе нѣкоторыхъ, что урны въ видѣ домовъ заимствованы изъ средней Азіи. Исторію развитія жилого дома, съ которою мы уже познакомились при помощи Монтеліуса въ предыдущей главѣ, можно прослѣдить по нѣмецкимъ урнамъ, имѣющимъ форму жилищъ. Самыя простыя урны представляютъ собою подобіе простой крупной хижины съ высокой конусообразной кровлей и съ высоко-расположенной входной дверью, до которой, какъ снаружи, такъ и изнутри, можно добраться только по лѣстницѣ, причемъ дверь запирается бревномъ въ видѣ засова; таковы, напр., урна Поллебена, въ про-



Урны въ видѣ домовъ, II бронзовой эпохи. По Бекеру и Лишу.

винціальномъ музеѣ въ Галле (см. рис. на стр. 47 фиг. *а*), и урны Унсебурга и Седдина, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Затѣмъ слѣдуетъ круглая хижина съ куполообразной крышей, нѣчто въ родѣ палатки, со входной дверью, помѣщенной уже внизу; подражаніемъ такому дому представляется урна Кикиндемарка, въ шверинскомъ музеѣ (фиг. *б*); далѣе слѣдуетъ указать на четырехугольную хижину съ высокой, покатой, но еще не имѣющей гребня соломенной крышей, возвышающейся надъ выступомъ карниза, какъ это мы видимъ въ знаменитой урнѣ Ашерслебена, въ берлинскомъ музеѣ (фиг. *в*), и на продолговатый крестьянскій домъ съ покатой крышей, кровельными стропилами, гребнемъ и карнизомъ, воспроизведенный въ дессауской урнѣ профессора Бюттнера (фиг. *г*). Италійскія урны въ видѣ домовъ, найденныя сначала въ Альбанскихъ

Лицевидныя урны бронзовой эпохи. По Шлиману (*а* и *б*) и Берендту (*в* и *г*).

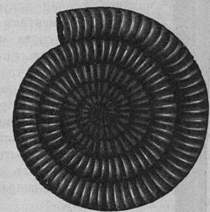
горахъ, потомъ въ Этруріи, особенно въ Корнето и въ Ветулоніи, принадлежатъ болѣе высокой ступени культуры, такъ какъ воспроизводятъ постройки уже съ фронтономъ. Сравнимъ съ предыдущими албанскую урну, хранящуюся въ берлинскомъ музеѣ (фиг. *д*).

Лицевидныя урны изготовлялись съ цѣлью придать глинянымъ сосудамъ человѣческій обликъ, причемъ то дѣлались попытки разрисовывать весь сосудъ въ подражаніе членамъ человѣческаго тѣла, то задача ограничивалась изображеніемъ человѣческаго лица на верхней части сосуда, особенно на горлышкѣ, то, наконецъ, наиболѣе выпуклая часть сосуда получала видъ цѣлой головы. Такъ какъ подобныя урны часто встрѣчаются вмѣстѣ съ сосудами для храненія пепла умершихъ, что можно сказать напр. относительно сѣверо-германскихъ лицевидныхъ урнъ, то при изготовленіи ихъ имѣлось до извѣстной степени въ виду приданіе человѣческаго образа праху умершаго, или созданіе усопшему памятника, имѣющаго человѣческую форму. Но лицевидныя урны отнюдь не всегда должно считать погребальными урнами; такъ урны, вырытыя Шлиманномъ изъ низшихъ доисторическихъ слоевъ Трои,—ничуть не погребальныя урны, и ихъ происхожденіе не нуждается въ иномъ объ-

ясненіи, кромѣ выводимаго изъ того факта, что обыкновенныя формы глиняныхъ сосудовъ сами собою наводили на мысль о формахъ человѣческаго тѣла. Вѣдь даже не думая о лицевидныхъ урнахъ, мы говоримъ о горлышкѣ, ножкѣ, ручкахъ сосудовъ. Поэтому нѣтъ надобности предполагать, чтобы въ ходѣ развитія производства лицевидныхъ урнъ существовала какая-либо связь между разными мѣстностями и разными временами; главныя области, гдѣ онѣ встрѣчаются въ доисторическую эпоху,—передняя Азія, главнымъ образомъ Троя, Италія (особенно средняя) и сѣверо-восточная Германія (преимущественно область Поммерелленъ, лежащая къ западу отъ Вислы). О троянскихъ лицевидныхъ урнахъ писалъ Шлиманнъ, объ итальянскихъ Ундсетъ, о поммерелленскихъ Берендтъ. Какъ на характерный образецъ троянскихъ лицевидныхъ урнъ бронзовой эпохи можно указать на сосудъ, найденный Шлиманномъ, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія и изображенный на стр. 48, фиг. *а*. Крышка его представляетъ собою головной уборъ. Лицо расположено на горлышкѣ и такъ же лишено рта и бѣдно чертами, какъ изображенія женскихъ лицъ, относящіяся къ каменной эпохѣ и найденныя въ пещерахъ Шампани. На нѣсколько болѣе поздней троянской урнѣ (фиг. *б*) уши, носъ и брови обозначены болѣе опредѣленно. Эта урна находится также въ Берлинѣ.

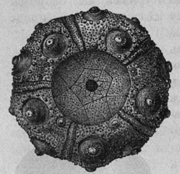
Дарслубская урна. По Конвентцу.

Къ той же ступени, несмотря на нѣкоторыя мѣстныя отклоненія, принадлежитъ большинство поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ, какъ напримѣръ „императорская урна“ (Kaiserurne) въ областномъ провинціальномъ музеѣ, въ Берлинѣ (фиг. *г*). Своеобразны настоящія бронзовыя или желѣзныя кольца или подражанія такимъ кольцамъ, повѣшенныя въ ушахъ, въ носу, иногда на шеѣ поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ; своеобразны также тонко, едва замѣтно нацарапанныя изображенія звѣрей, людей, повозокъ, всадниковъ, встрѣчающіяся на многихъ изъ этихъ урнъ. Характерные рисунки такого рода мы видимъ напримѣръ на дарслубской урнѣ (см. рис. выше) польскаго музея въ Торнѣ, которую впрочемъ нельзя назвать лицевидной. На поммерелленскихъ лицевидныхъ урнахъ, особенно многочисленныхъ въ данцигскомъ провинціальномъ



Аммонитъ. По Неймайру.

музеѣ, а также на близкихъ къ нимъ познанскихъ, шлезвигскихъ, седмиградскихъ сосудахъ обыкновенно всѣ части лица бываютъ обозначены.


Эхинитъ. По Неймайру.

На сосудахъ, отдѣланныхъ получше, какъ напримѣръ на гнезенской урнѣ (см. рис. на стр. 48, фиг. *в*), хранящейся въ познанскомъ музеѣ, ясно обозначенъ даже ротъ.

Считаемъ неумѣстнымъ говорить здѣсь объ египетскихъ, сирійско - финикійскихъ, этрусскихъ, римско-рейнскихъ и американскихъ лицевидныхъ урнахъ; съ нѣкоторыми изъ нихъ, быть-можетъ, мы познакомимся впослѣдствіи. Но замѣтимъ теперь же, что нѣкоторыя явленія, привлекающія къ себѣ наше вниманіе на начальныхъ ступеняхъ культуры, на высшихъ ея ступеняхъ отступаютъ на задній планъ передъ явленіями, болѣе важными.

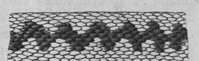
Представляя себѣ, въ заключеніе этого отдѣла, общую картину искусства каменныхъ эпохъ и бронзовой эпохи, мы должны будемъ признать, что народы, и прежде всего народы европейскіе, въ теченіе безконечно долгаго доисторическаго періода дѣйствительно добрались до начальныхъ ступеней во всѣхъ художествахъ, священный огонь которыхъ долженъ былъ согрѣть ихъ впослѣдствіи; но намъ приходится утверждать, что первоначальная исторія искусства — главнымъ образомъ, исторія первобытной орнаментики.

Если мы снова зададимъ себѣ вопросъ о происхожденіи всей орнаментики, съ которою уже познакомились, то должны будемъ отвѣтить, что выводить всѣ украшенія изъ одного источника было бы неправильно; мы видѣли, что они произошли отчасти отъ подражанія природѣ, отчасти явились благодаря усовершенствованію техники, отчасти возникли вслѣдствіе символическихъ представленій. Украсивъ самого себя, человѣкъ чувствуетъ потребность украшать также свое оружіе и утварь. Онъ не соображаетъ, откуда ведутъ свое начало украшенія. Онъ смотритъ и подражаетъ тому, что ему нравится и кажется подходящимъ.

Первымъ источникомъ всякаго рода украшеній мы считаемъ подражаніе природѣ. Нечего доказывать, что вся орнаментика, почерпнутая изъ животнаго міра, въ особенности грандіозная орнаментика дилювіальной эпохи, имѣетъ въ основѣ подражаніе природѣ. Самая постановка вопроса о происхожденіи орнаментики касается преимущественно геометрическихъ украшеній, которыя часто и, по нашему мнѣнію, неправильно производятся исклю-

Белемнитъ. По Неймайру.

чительно отъ извѣстныхъ техническихъ мотивовъ. Нельзя сказать, чтобы природа не давала никакихъ правильныхъ геометрическхъ образцовъ для подражанія. Мы уже указывали на кристаллическія образованія въ неорганической природѣ, между прочимъ на изумительныя по своей правильности снѣжинки (стр. 6). Слѣдуетъ еще разъ упомянуть объ окаменѣлыхъ низшихъ породахъ животныхъ, и тѣмъ настойчивѣе, что, если судить по многочисленнымъ находкамъ, люди въ разсматриваемыя отдаленныя времена вполнѣ понимали декоративную цѣнность этихъ аммонитовъ (см. рис. на стр. 49), эхинитовъ (рис. на стр. 50) и даже белемнитовъ (рис. на стр. 50). Аммониты, просверленные для нанизыванія, часто встрѣчаются не только у обитателей дилувіальныхъ пещеръ, но и въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ; Клопфлейшъ рѣшительно утверждаетъ, что онъ находилъ эхиниты въ могилахъ каменнаго вѣка, какъ цѣнныя приношенія умершимъ. Одного взгляда на эти продукты природы достаточно, чтобы убѣдиться въ томъ, что они могли служить образцами для орнаментики. На эхинитахъ мы видимъ красивые узоры, состоящіе изъ круговъ съ круглыми пуговками въ срединѣ и изъ разнообразно расположенныхъ линій; столь часто встрѣчающіеся аммониты являются прототипами всякихъ спиралей; белемниты служатъ образцами заостренныхъ круглыхъ палочекъ.

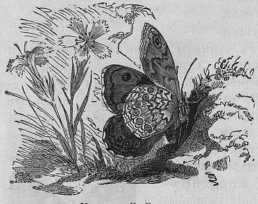

Узоръ на спинѣ гадюки. Съ натуры.

Но и міръ неисчезнувшихъ животныхъ, который столь близко наблюдали древніе первобытные народы, изобилуетъ всевозможными геометрическими образцами подобнаго рода. Не выходя за предѣлы сѣверо-европейскаго и средне-европейскаго міра животныхъ, укажемъ на узоръ, украшающій собою спину гадюки (см. прилагаемый рисунокъ) и представляющій зигзагообразную полосу, подобную той, которую мы видимъ на спинѣ змѣи, изображенной на орнаментированномъ брускѣ изъ Монгодье (стр. 17). Взгляните на круги, полукруги, параллельныя линіи на крыльяхъ обыкновенной сѣверной бабочки-махаона (см. прилаг. рис.), или на концентрическіе круги и зигзагообразныя линіи на крыльяхъ обыкновенной бабочки-мегеры (рис. стр. 52); приглядитесь также къ движеніямъ змѣи въ травѣ и сравните ихъ съ извивами ручья, текущаго среди полей—и вамъ излишне будетъ спрашивать, откуда человѣкъ почерпнулъ такіе мотивы, какъ зигзагообразныя и волнообразныя линіи, какъ круги и спирали, съ которыми намъ пришлось встрѣтиться еще въ дилувіальномъ искусствѣ. Это указаніе, сдѣланное еще раньше появленія большого сочиненія Гекеля „Красота формъ въ природѣ“, мы не намѣрены распространять перечисленіемъ болѣе богатыхъ и сложныхъ, но болѣе отда-

Махаонъ. Съ натуры.

ленныхъ формъ, такъ какъ доказательнымъ въ настоящемъ случаѣ можетъ быть для насъ только близкое къ намъ и общедоступное.

Міръ растеній также въ изобиліи представляетъ симметрическія и правильно геометрическія расположенія линій. Примѣромъ такого расположенія можетъ служить чашечка любого цвѣтка, каждый сложный листъ, каждый хвощъ. Вспомнимъ уже упомянутый нами орнаментъ въ видѣ еловой вѣтки или папоротника (стр. 31), который сравнивали также съ рыбьими костями и съ птичьими перьями. Вспомнимъ также тѣ тростниковые стебли, треугольнымъ разрѣзомъ которыхъ выдавливались треугольники на мягкой глинѣ сосудовъ, вспомнимъ круглыя и расщепленныя вѣтки, отпечатки которыхъ давали правильныя фигуры. Въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, есть горшокъ, цѣликомъ покрытый отпечатками или подражаніями правильно-перистаго мха. Мы стоимъ здѣсь уже на рубежѣ орнаментовъ, развившихся благодаря техникѣ.


Мегера. По Брэму.

Если при плетеніи и тканьѣ изъ пересѣкающихся между собою волоконъ, прутьевъ или нитей образуются естественные образцы узоровъ, если отпечатки человѣческихъ пальцевъ и ногтей на глинѣ уже производятъ украшенія, если спиральныя линіи, представляемыя аммонитами и схожія съ закрученною металлическою проволокою, играютъ роль украшенія, то во всѣхъ этихъ примѣрахъ мы видимъ настоящія технические основы орнаментики. Перенесеніе нѣкоторыхъ естественныхъ формъ въ технику, какъ формъ декоративныхъ, происходило въ раннюю пору. Это можно сказать, между прочимъ, о подражаніи ремню, вырѣзанному на одномъ гарпунѣ дилувіальной эпохи, конецъ котораго какъ-бы обвитъ узкою полосою (см. рис. на стр. 17, фиг. *б*); сюда же относятся отпечатки шнуровъ и подражанія обвивающимъ сосудъ лентамъ на гончарныхъ издѣліяхъ позднѣйшей каменной эпохи (см. стр. 31); изъ украшеній бронзовыхъ рукоятокъ мечей нѣсколько болѣе поздняго времени, сюда же относится подражаніе металлическимъ полосамъ и головкамъ гвоздей, посредствомъ которыхъ въ болѣе раннюю пору прикрѣплялись деревянная, роговая или костяная отдѣлка плоскихъ языкообразныхъ рукоятокъ мечей (см. стр. 42). Можно также допустить, что узоры, составленные изъ пересѣкающихся линій, впрочемъ лишь рѣдко встрѣчающіеся въ разсматриваемую эпоху, во многихъ случаяхъ происходятъ отъ плетенья и тканья. Но несомнѣнно, какъ справедливо указываетъ на то А. Ригель, ученые зашли слишкомъ далеко, усматри-

вая ткацкіе мотивы въ орнаментахъ самой разнообразной техники. Трудно допустить, чтобы мысль опутывать глиняные сосуды для красоты линейными узорами была внушена единственно корзинами, которыя старше горшковъ, или же сплетенными изъ ситника или травы висячими сѣтками, въ которыхъ горшки помѣщались при своемъ обжиганьи надъ открытымъ огнемъ, — трудно потому, что именно глиняные сосуды блестящей поры каменнаго періода, какъ указалъ Клопфлейшъ, не имѣютъ такого рода украшеній на своихъ наиболѣе выпуклыхъ частяхъ.

Символическія украшенія постольку не занимаютъ особаго положенія, поскольку ихъ внѣшнія формы, какъ и формы всякой орнаментики, зависятъ отъ внѣшнихъ впечатлѣній.

Если вообще допустить, что элементы геометрическихъ украшеній — треугольники, четырехугольники, круги, волнообразныя, зигзагообразныя и спиральныя линіи — не существовали съ самаго начала въ представленіи доисторическаго человѣка, какъ отвлеченныя математическія формы, а были внесены въ его воображеніе извнѣ, то все-таки допущеніе это не исключаетъ того, что геометрическія украшенія, однажды развившись, очень вскорѣ стали повторяться и разработываться, именно какъ геометрическія формы, и на той ступени искусства, которая ими пользовалась, превратились на самомъ дѣлѣ въ чисто-геометрическую игру линій.

II. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

1. Искусство низшихъ первобытныхъ народовъ (ступень охоты и рыболовства).

При изслѣдованіи начальной поры искусства, тысячелѣтіе можетъ быть разсматриваемо, какъ одинъ день. Нынѣшніе дикіе народы — прямые наслѣдники нѣкогда существовавшихъ доисторическихъ народовъ. При свѣтѣ народовѣдѣнія нѣкоторыя темныя стороны доисторической эпохи становятся яснѣе. Народовѣдѣніе и изученіе доисторическаго періода разъясняютъ и дополняютъ одно другое. Для исторіи развитія искусства изученіе доисторическаго искусства культурныхъ народовъ, впослѣдствіи достигшихъ совершенства, во всякомъ случаѣ бываетъ нерѣдко поучительнѣе, чѣмъ наблюденіе художественнаго творчества дикихъ племенъ, положеніе которыхъ—спустились ли они съ болѣе высокой ступени, или остановились на извѣстной точкѣ—всегда отличается или отсутствіемъ, или, по крайней мѣрѣ, скудностью развитія. Но творчество дикихъ народовъ даетъ намъ возможность понять нѣкоторыя стороны первоначальной художественной дѣятельности, которыя въ доисторическомъ искусствѣ навсегда погружены во мракъ. Если напр. относительно доисторическихъ народовъ мы можемъ только предполагать, что у нихъ на ряду съ каменными и бронзовыми произведеніями искусства существовала богатая рѣзьба по дереву, то увидимъ на-

глянѣе подтвержденіе это въ деревянныхъ издѣліяхъ дикарей; если остатки красныхъ красящихъ веществъ, найденные при раскопкѣ дилувіальныхъ древностей Бретани, позволяютъ намъ догадываться, что доисторическіе народы употребляли краску для украшенія самихъ себя, то обычай дикарей иллюминировать собственное тѣло представляется очевиднымъ потвержденіемъ того, что этотъ обычай — одно изъ главныхъ проявленій искусства въ начальную его пору.

Искусство всѣхъ дикарей начинается съ украшенія ихъ собственнаго тѣла. Подобно Юсту (Joest), мы отличаемъ раскрашиваніе тѣла и его разрисовку при помощи рубцовъ отъ татуировки. При раскрашиваніи тѣла, на поверхность послѣдняго наводится краска, которую можно смыть и замѣнить другою, причемъ тѣло покрывается то однимъ какимъ-либо цвѣтомъ, то пестрымъ узоромъ. Разрисовка при помощи рубцовъ производится царапаньемъ на кожѣ каменнымъ ножомъ или обломкомъ раковины. Повторенные на различныхъ мѣстахъ тѣла и притомъ въ видѣ опредѣленныхъ узоровъ пластически-выступающіе блѣдные рубцы сами по себѣ образуютъ украшеніе тѣла. Что касается до татуировки, то она состоитъ изъ нацарапанныхъ и наколотыхъ рисунковъ, которые, по введеніи въ нихъ просвѣчивающаго сквозь кожу красящаго вещества, остаются на тѣлѣ навсегда, не исчезаютъ послѣ того, какъ воспаленное мѣсто заживаетъ. Этимъ веществомъ обыкновенно служитъ порошокъ древеснаго угля: просвѣчивая сквозь кожу, онъ сообщаетъ рисунку синій цвѣтъ.

Между доисторическимъ и этнографическимъ искусствомъ можно до извѣстной степени провести параллель. Искусству дилувіальной каменной эпохи соотвѣтствуетъ искусство на той ступени жизни дикихъ племенъ, когда они являются охотниками, рыболовами, собирателями растеній, особенно искусство австралійцевъ, бушменовъ и сѣверныхъ полярныхъ народовъ. Искусство новѣйшей каменной эпохи продолжаетъ существовать у племенъ, занимающихся немного земледѣліемъ и скотоводствомъ и еще теперь, собственно говоря, принадлежащихъ каменной эпохѣ; въ данномъ случаѣ, параллель тѣмъ очевиднѣе, что, какъ доказываетъ Ратцель, существуетъ этнологическая и антропологическая связь между этими племенами, а именно между жителями острововъ Тихаго океана съ одной стороны и американскими индѣйцами — съ другой. Съ искусствомъ доисторической бронзовой эпохи можно сопоставить искусство дикарей, знакомыхъ съ металлами, но употребляющихъ преимущественно желѣзо, а не бронзу; здѣсь слѣдуетъ имѣть въ виду главнымъ образомъ негровъ и малайцевъ, поскольку чуждыя имъ болѣе высокія цивилизаціи не берутъ перевѣса надъ ихъ культурой, подобно культурѣ доисторической галльштатской ступени, вторгавшейся не разъ въ культуру бронзовой эпохи. Разумѣется, мы ведемъ рѣчь не о нынѣшнемъ бытѣ первобытныхъ народовъ, а о томъ ихъ состояніи, въ какомъ они находились при первомъ соприкосновеніи съ ними европейцевъ.

Не перешедшіе за ступень охотничества и рыболовства дикари, живущіе на крайнихъ сѣверныхъ и южныхъ предѣлахъ обитаемыхъ странъ Земного Шара, своимъ искусствомъ напоминаютъ дилувіальныхъ охотниковъ на мамонта и сѣвернаго оленя главнымъ образомъ потому, что незнакомы съ добываніемъ и обработкою металловъ, незнакомы съ ткацкимъ и гончарнымъ дѣломъ, незнакомы съ земледѣліемъ и скотоводствомъ; затѣмъ, сходство между этими народами, какъ впервые указалъ на то Андрее, состоитъ въ томъ, что, несмотря на всю свою некультурность, они проявляютъ поразительную способность къ рисованію. Однѣ и тѣ же причины имѣютъ какъ тутъ, такъ и тамъ, одни и тѣ же послѣдствія. Глазъ, изощрившійся въ наблюденіи животнаго міра, и рука охотника, привыкшая попадать въ звѣря, порождаютъ на ступени начатковъ всякой культуры вѣрное природѣ искусство рисованія животныхъ. Вообще, несмотря на все сходство проявленій искусства на этой ступени, мы уже здѣсь видимъ различія, обусловливаемыя климатическими, географическими и этнографическими условіями, — различія, упускаемыя изъ виду новѣйшими воззрѣніями, но значенія которыхъ нельзя не признавать.

Темнокожіе австралійцы украшаютъ себя не татуировкой, а рисунками изъ рубцовъ, выступающими на темномъ фонѣ въ видѣ свѣтлыхъ полосокъ. Какъ тѣло свое, такъ и свою утварь они окрашиваютъ бѣлой глиной, чернымъ древеснымъ углемъ и желтой охрой. Бѣлыя полосы считаются вездѣ праздничной одеждой, бѣлая же окраска, иногда лишенная всякихъ рисунковъ, служитъ выраженіемъ печали; красной окраской большинство австралійцевъ украшаетъ себя, идя на войну, но также надѣляетъ ею своихъ покойниковъ, отправляющихся въ загробный міръ.

О зодчествѣ австралійцевъ мы говорить не можемъ. Многимъ изъ нихъ жилищами служатъ еще пещеры и ямы въ землѣ. Другіе, для защиты себя отъ вѣтра и непогоды, втыкаютъ въ землю нѣсколько древесныхъ вѣтвей или довольствуются плоскими, напоминающими собою ниши хижинами, смастеренными изъ хвороста, или же навѣсами безъ стѣнъ, разводя передъ ними огонь.

Бо̀льшаго вниманія заслуживаетъ австралійское декоративное искусство — тѣ намалеванныя или вырѣзанныя линейныя украшенія, которыми австралійцы снабжаютъ свое деревянное оружіе и утварь. Желобки, образуемые врѣзанными линіями, заполняются иногда красной или бѣлой, рѣже черной краской. Часто, но не всегда, слѣдуетъ отличать отъ этихъ декоративныхъ узоровъ знаки, указывающіе на принадлежность вещи извѣстному лицу или роду. Переходъ отъ языка знаковъ на жезлахъ гонцовъ къ орнаменту также не всегда бываетъ понятенъ. Круги и части круговъ, соединенные на австралійскихъ волшебныхъ брускахъ продольными и поперечными полосами, какъ мы имѣемъ полное право подозрѣвать, заключаютъ въ себѣ болѣе глубокій смыслъ,

чѣмъ кажется съ перваго взгляда; то же самое можно сказать и о нацарапанныхъ угловатыхъ лабиринтахъ линій на австралійскихъ раковинахъ, употребляемыхъ для прикрытія наготы, какія можно видѣть, напр., въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ (см. прилагаемое изображеніе). Не подлежитъ также сомнѣнію, что геометрическіе узоры, встрѣчающіеся на многихъ австралійскихъ щитахъ, метательныхъ доскахъ (воммерахъ), дубинахъ для нанесенія ударовъ и для метанія (бумерангахъ), а также на корзинахъ и цыновкахъ, суть только украшенія. Простыя или ритмически размѣщенныя и врѣзанныя параллельныя линіи, зигзагообразныя линіи, волнообразныя или дугообразныя линіи, а также узоры, состоящіе изъ наколотыхъ точекъ и образующіе поверхности, похожія на поле шахматной доски, вполнѣ могутъ быть такого же происхожденія, какъ подобнаго рода формы доисторической орнаментики, которыя мы пытались объяснить (см. стр. 51). Особенность австралійской орнаментики составляетъ заполненіе многихъ полей параллельной штриховкой, а четвероугольныхъ полей — параллельными четырехугольниками, уменьшающимися въ величинѣ по мѣрѣ приближенія къ срединѣ поля.

Австралійское, сдѣланное изъ раковины украшеніе съ орнаментомъ въ видѣ лабиринта. Съ фотографіи.

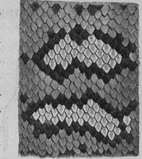
Нѣкоторые, на первый взглядъ странные, декоративные мотивы австралійской орнаментики, повидимому отличающіеся свободной, фантастической игрой неправильно извивающихся полосъ, пятенъ и геометрическихъ фигуръ, должны быть разсматриваемы какъ порожденные наблюденіемъ природы, которое, какъ мы видѣли, лежитъ въ основаніи многихъ простыхъ линейныхъ узоровъ. Упомянутые австралійскіе узоры встрѣчаются всего чаще въ раскрашенномъ видѣ на внѣшней сторонѣ щитовъ Квинслэнда: это — на бѣломъ фонѣ различной формы, частью красныя, частью желтыя пространства, окаймленныя черными полосками. На воспроизведенномъ въ нашемъ рисункѣ щитѣ, находящемся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія (см. рис. на стр. 57), мы видимъ бѣлый фонъ, на немъ красные средній рисунокъ и кресты, прочіе же поля желтыя съ черной каймой. Подобные щиты, общая окраска которыхъ представляетъ собою характерно-австралійскую гамму цвѣтовъ и производитъ великолѣпное гармоническое впечатлѣніе, имѣются также въ этнографическихъ музеяхъ Мюнхена и Дрездена. Эрнстъ Гроссе объясняетъ, что они представляютъ собою подражаніе узорчатой кожѣ змѣй, и если принять во вниманіе только общее впечатлѣніе, то это объясне-

ніе покажется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что австралійская змѣя Morelia argus fasciolata (см. прилагаемый рисунокъ) покрыта желтыми и бурыми пятнами одинаково правильно повторяющейся неправильной формы, обведенными черною каймою на болѣе свѣтломъ фонѣ.

На ряду съ линейной и пространственной орнаментикой, австралійское искусство прибѣгаетъ для украшенія оружія и утвари къ изображенію животныхъ и людей. Этотъ родъ орнаментики, лишенный стиля, произошелъ повидимому отъ употребленія символическаго языка. Извѣстныя племена считаютъ извѣстныхъ животныхъ священными. Это — ихъ кобонги (тотемы), ихъ геральдическія животныя, какъ назвали бы мы ихъ теперь; поэтому они очень часто бываютъ нацарапаны на щитахъ или на наступательномъ оружіи племени, причемъ окружаются линейными контурами. Человѣческія фигуры встрѣчаются въ подобномъ же значеніи. Но кто въ состояніи объяснить, какой смыслъ имѣютъ напр. грубыя фигуры на религіозныхъ метательныхъ брускахъ, хранящихся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, или на метательныхъ доскахъ дрезденскаго этнографическаго музея?

Австралійскій щитъ. По Гроссе.

Своеобразнѣе всѣхъ этихъ украшеній—сохранившіеся въ Австраліи начальные опыты монументальной стѣнной живописи. На стѣнахъ пещеръ и на прибрежныхъ скалахъ сѣверо-западной, сѣверной и восточной частей этой страны встрѣчаются окрашенные и нацарапанные рисунки, изображающіе сцены изъ жизни людей и животныхъ, отчасти древнія, отчасти новѣйшія. Прежде всего укажемъ на открытыя Греемъ въ концѣ 1830-хъ годовъ изображенія на стѣнахъ и на потолкѣ трехъ пещеръ на верхнемъ Гленельгѣ, въ сѣверо-западной Австраліи; это — изображеніе главнымъ образомъ людей и кэнгуру, намалеванныя красной, желтой, черной и отчасти синей красками на бѣломъ фонѣ (см. рис. на стр. 58). Вѣнецъ лучей вокругъ головы человѣческой фигуры, представленной на нашемъ рисункѣ, — очевидно, не болѣе, какъ головной уборъ изъ перьевъ. Лицо, лишенное рта, напоминаетъ изображенія доисторической эпохи (см. стр. 28, 37 и 48). Затѣмъ можно указать на многочисленныя изображенія животныхъ и людей, найденныя Стоксомъ въ 1840-хъ годахъ на прибрежныхъ скалахъ острова Депуша, въ сѣверо-западной Австраліи. Эти рисунки внутри своихъ контуровъ углублены въ красноватый верхній слой камня, причемъ зеленоватое ядро послѣдняго обнажилось. Нѣкоторыя животныя, напр. кэнгуру, рыбы съ ихъ потомствомъ, водяныя птицы, крабы, жуки, изображены сравнительно


Кусокъ шкуры австралійской змѣи Morelia argus fasciolata. Съ натуры.

вѣрно съ дѣйствительностью (см. прилагаемое изображеніе кенгуру), тогда какъ люди и сцены въ лицахъ менѣе понятны и ясны. Сюда же относятся описанные въ 1879 г. Никольсономъ, углубленные въ утесы на цѣлые дюймы контурные рисунки подобнаго содержанія, найденные въ окрестностяхъ Сиднея, на юго-восточномъ берегу Австраліи, и изъ которыхъ иныя существуютъ, очевидно, не одно столѣтіе. Наконецъ, сюда принадлежатъ недавно обнародованные Спенсеромъ и Джилленомъ рисунки центральныхъ австралійцевъ, обладающихъ только каменными ножами и каменными топорами; это — написанныя на скалахъ, слегка стилизированныя животныя, обнаруживающія наклонность превратиться въ геометрическія фигуры, священные знаки тотемовъ, которые могутъ быть приняты за изображенія естественныхъ предметовъ, а также геометрическія фигуры, среди которыхъ часто встрѣчаются концентрическіе круги; все это нарисовано съ дѣтскою неумѣлостью и иллюминовано бѣлой, красной, желтой и черной красками.

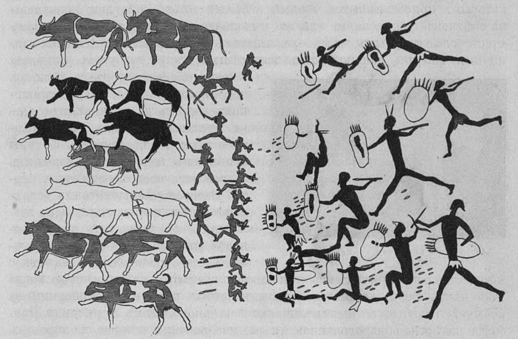
Австралійская картина на стѣнѣ пещеры. По Грею.

Первыми ступенями австралійской станковой живописи можно считать рисунки сажей на древесной корѣ, которые туземцы доводятъ до замѣчательнаго совершенства. Смисъ (Brough Smyth) издалъ нѣсколько превосходныхъ изображеній такого рода. Разумѣется, въ этихъ изображеніяхъ, нерѣдко богатыхъ содержаніемъ, заимстваннымъ изъ жизни дикарей и ихъ сношеній съ бѣлыми, перспектива совершенно отсутствуетъ точно такъ же, какъ и распредѣленіе свѣта и тѣней. Но детали обыкновенно подмѣчены точно и переданы живо, хотя пальцы на рукахъ или на ногахъ иногда сочтены невѣрно. Гдѣ начинается европейское вліяніе на многія изъ этихъ изображеній — сказать трудно, но вообще они доказываютъ, что австралійскіе туземцы обладаютъ большою прирожденною способностью правдоподобно и смѣло изображать на плоскости наблюденные предметы, особенно мѣстныхъ животныхъ. Животныя бываютъ представлены обыкновенно въ профиль, люди — en-face. Но это младенческое искусство еще не подчинено никакимъ правиламъ, которые были бы созданы самими дикарями: каждый рисовальщикъ руководствуется своимъ собственнымъ вдохновеніемъ.

Кэнгуру, австралійскій рисунокъ на камнѣ. По Стокеу.

Южно-африканскіе бушмены, „несчастныя дѣти настоящаго времени“, какъ зоветъ ихъ Фритшъ, несмотря на болѣе свѣтлый цвѣтъ ихъ кожи, ни въ какомъ отношеніи не стоятъ на болѣе высокой ступени, чѣмъ австралійцы, но отличаются отъ нихъ какъ цвѣтомъ тѣла, такъ и нѣкоторыми другими особенностями. Національное оружіе этого

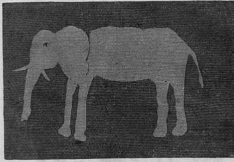
„самаго рѣшительнаго, односторонняго и ловкаго охотничьяго племени изъ всѣхъ, намъ извѣстныхъ“ (Ратцель), — лукъ и стрѣлы, отсутствующіе у австралійцевъ. Свои украшенія, среди которыхъ нѣкоторую роль играютъ уже цвѣтныя стеклянныя бусы, а также желѣзные наконечники своихъ стрѣлъ, бушмены получаютъ отъ темнокожихъ сосѣдей, достигшихъ болѣе высокой ступени развитія. Вмѣсто рисунковъ-рубцовъ, которые не выдѣлялись бы на ихъ свѣтлой кожѣ, они употребляютъ настоящую татуировку, но проводятъ при этомъ лишь ничтожные штрихи и полосы, никогда не образующіе настоящихъ узоровъ. Постройка хи-



Бушменская картина въ одной пещерѣ близъ Гермона По Андрее.

жинъ дается бушменамъ еще труднѣе, чѣмъ австралійцамъ; живутъ они обыкновенно въ пещерахъ и подъ навѣсами скалъ, въ горахъ. Объ ихъ геометрическихъ изображеніяхъ не приходится говорить, такъ какъ декоративное искусство вообще едва ли существуетъ у нихъ. Но при всемъ томъ, именно у бушменовъ мы видимъ самые поразительные примѣры изображенія животныхъ, какіе вообще находимъ у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ. Ихъ рисунки и живопись на скалахъ превосходятъ австралійскіе размѣрами, разнообразіемъ и мастерствомъ. „Ни одно племя южной Африки, вплоть до внутреннихъ частей центральной Африки“, говоритъ Голубъ, „не дошло до такого искусства обработывать камень, какое выказали бушмены. Бушменъ разгонялъ свою скуку рѣзьбой на камнѣ, производя ее при помощи каменныхъ орудій; пользуясь этими же орудіями, онъ украшалъ свои крайне незатѣйливыя жилища, доказалъ свои

художественныя способности и создалъ себѣ памятники, которые просуществуютъ дольше всего того, что сдѣлали прочія здѣшнія племена". Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, гдѣ теперь живутъ, или гдѣ прежде жили бушмены, на каждомъ шагу встрѣчаются сдѣланныя ими изображенія на глыбахъ придорожныхъ скалъ, при входахъ въ пещеры, на крутыхъ стѣнахъ утесовъ, и такіе украшенные изображеніями пункты простираются приблизительно отъ мыса Доброй Надежды чрезъ всю Капскую колонію далеко за Оранжевую рѣку. Какъ и въ Австраліи, эти изображенія иллюминованы красною и желтоватою охровою красками, къ которымъ присоединяются черный и бѣлый цвѣта; рисунки исполнены на свѣтломъ фонѣ скалы, или же выдолблены въ контурахъ на темномъ утесѣ болѣе твердымъ, чѣмъ онъ, камнемъ. Чаще всего встрѣчаются одиночныя фигуры африканскихъ животныхъ, напр. страусовъ, слоновъ, жирафовъ, носороговъ и разныхъ видовъ антилопы, а также домашнихъ быковъ и, въ новѣйшее время, лошадей и собакъ. Изображаются также люди, причемъ фигуры бушменовъ, кафровъ и бѣлокожихъ сохраняютъ свои характерныя черты. Изображенія животныхъ встрѣчаются цѣлыми тысячами, одно возлѣ другого. Одно и то же животное художникъ, какъ-бы ради упражненія, воспроизводитъ несчетное множество разъ, причемъ изображенія располагаются рядами; порою, когда дѣло идетъ о сценахъ охоты, борьбы, военныхъ походовъ и экспедицій за добычею, люди и животныя смѣшиваются на одномъ и томъ же рисункѣ. Наиболѣе извѣстно обнародованное Андрее изображеніе, которое скопировалъ французскій миссіонеръ Дитерленъ въ одной пещерѣ, находящейся въ двухъ километрахъ отъ миссіонерской станціи Гермона (см. рис. на стр. 59): бушмены похитили у кафровъ ихъ стада быковъ; стадо угоняютъ налѣво, кафры, вооруженные копьями и щитами, бросаются вслѣдъ за разбойниками, которые оборачиваются и осыпаютъ своихъ длинноногихъ враговъ тучею стрѣлъ. Какъ ясно выражена здѣсь разница между высокорослыми темнокожими кафрами и приземистыми свѣтлокожими бушменами! Какъ хорошо и вѣрно нарисованъ бѣгущій скотъ! Какъ прекрасно и живо представлено все происшествіе! Но перспективнаго удаленія и распредѣленія свѣта и тѣней тутъ столь же мало, какъ и въ рисункахъ австралійцевъ. Относительно всѣхъ прочихъ изображеній подобнаго рода, скопированныхъ или привезенныхъ въ Европу, мы должны сказать, что сообщенія Гутчинсона и Бюттнера о существованіи у бушменовъ перспективныхъ изображеній основываются на недоразумѣніи. Отдѣльныя животныя, начертанныя въ видѣ силуэтовъ, представляются



Бушменскій рисунокъ слона. По Фритшу.

совсѣмъ въ профиль (см. прилагаемое изображеніе слона). Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно тѣхъ рисунковъ, которые, благодаря Голубу, поступили въ вѣнскій придворный музей и въ коллекцію Карлсруе.

Если мы перенесемся изъ южной части обитаемой земли въ болѣе холодныя страны, то и въ нихъ встрѣтимъ подобныя же художественныя попытки, хотя и отличающіяся мѣстными и этнографическими особенностями, но выражающія столь же низкую ступень культуры. Въ сѣверной Америкѣ область обычаевъ и искусства эскимосовъ простирается отъ Гренландіи до Берингова пролива. Къ этой области съ сѣверо-востока примыкаетъ область чукчей, которые, хотя и содержатъ стада полудикихъ сѣверныхъ оленей, однако не могутъ быть отдѣлены отъ эскимосовъ, какъ народъ, имѣющій свое оригинальное искусство. Норденшильдъ, лучше другихъ познакомившійся съ чукчами, ставитъ ихъ даже ступенью ниже, чѣмъ эскимосовъ.

Ко всѣмъ этимъ арктическимъ народамъ въ новѣйшее время было привезено желѣзо и мѣдь; сами же они, какъ и раньше, обработываютъ только шкуры, камни, кости, рога сѣверныхъ оленей и моржовые клыки. Гансъ Гильдебрандъ вполнѣ справедливо говоритъ о нихъ: „Народъ, не знающій искусства обработки металловъ, все еще находится въ положеніи человѣка каменной эпохи, хотя и обладаетъ тѣмъ или другимъ металлическимъ предметомъ“.

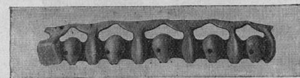
Суровый климатъ, въ которомъ живутъ эти народы, заставилъ ихъ превзойти австралійцевъ и бушменовъ въ умѣньи приготовлять одежду и устроивать жилища. Правда, одежда сѣверныхъ народовъ состоитъ исключительно изъ звѣриныхъ шкуръ, но изъ этихъ послѣднихъ они всетаки искусно дѣлаютъ юбки, куртки и штаны. Правда, лѣтнія жилища этихъ народовъ обыкновенно представляетъ собою не болѣе, какъ палатки, сдѣланныя изъ шкуръ, держащихся на подпоркахъ изъ пловучаго лѣса и китовыхъ реберъ; но на продолжительную зиму большинство эскимосовъ строитъ себѣ куполообразныя хижины изъ снѣгу, состоящія обыкновенно изъ круглаго или овальнаго главнаго помѣщенія и нѣсколькихъ окружающихъ его комнатъ. Центральные эскимосы на сѣверо-востокѣ Америки, какъ сообщаетъ Боасъ, строятъ изъ снѣгу даже обширныя хижины, расчлененныя на нѣсколько помѣщеній и покрытыя нѣсколькими куполами, и получаютъ такимъ образомъ общественные дома, въ которыхъ собираются для совмѣстнаго пѣнія и совмѣстныхъ игръ.

Полярные народы, вынужденные закутываться, не особенно заботятся о своемъ тѣлесномъ украшеніи; тѣмъ не менѣе, по крайней мѣрѣ женщины полярной Америки иногда татуируютъ отдѣльныя части своего тѣла простыми узорами, состоящими изъ ритмически и симметрически расположенныхъ точекъ и штриховъ. Но жители сѣвера отнюдь не чужды стремленія подходящимъ и оригинальнымъ образомъ украшать свои мѣховыя одежды и особенно усердно украшаютъ всякую свою утварь,

изготовляемую изъ кости допотопныхъ мамонтовыхъ клыковъ, роговъ сѣвернаго оленя и моржовыхъ клыковъ. Луки, коромысла буравовъ, ручки ящиковъ и ведеръ, курительныя табачныя трубки и т. п. предметы у эскимосовъ, живущихъ въ сѣверо-западной Америкѣ (у гренландскихъ эскимосовъ этого не наблюдается), бываютъ густо усѣяны нацарапанными орнаментами, заполненными черной, рѣже красной краской, и на концѣ снабжены рѣзными головками животныхъ или подобнаго рода украшеніями. Геометрическіе линейные узоры встрѣчаются сравнительно

Коромысло эскимосскаго сверла съ изображеніемъ звѣриныхъ шкуръ. По Бастіану.

рѣдко и, насколько они техническаго происхожденія, не идутъ, какъ уже замѣтилъ Гроссе, далѣе простѣйшихъ мотивовъ ленты, шва, рубца, между тѣмъ какъ часто изображаемые отдѣльные и концентрическіе кружки являются подраженіемъ отчасти бусамъ, нанизаннымъ на шнурокъ, отчасти изображеніями луны и солнца. Попадаются также концентрическіе круги, соединенные касательными и производящіе впечатлѣніе спиралей, Но преобладающіе мотивы орнаментики полярныхъ народовъ опять-таки заимствованы изъ природы и жизни, особенно изъ міра сѣверныхъ животныхъ. Отъ простыхъ орнаментальныхъ рядовъ натянутыхъ кожъ животныхъ, пасущихся оленей, показывающихся изъ воды моржей, плывущихъ одна за другою рыбъ и ритмическихъ рядовъ разныхъ подобныхъ животныхъ, къ которымъ иногда присоединяется декоративный рядъ, попеременно состоящій изъ лѣтнихъ палатокъ и людей, — эта орнаментика переходитъ къ рисункамъ, похожимъ на фигуративное письмо, прежде всего къ картиннымъ повѣствованіямъ о жизни сѣверо-западныхъ эскимосовъ и чукчей. На такого рода картинахъ представляются шествія на охоту и рыбную ловлю, странствованія и домашнія работы, торжества и споры. Замѣчательны ясность и живость, съ какими умѣютъ вести свой разсказъ эти дѣти природы, изображающія человѣческую голову только въ видѣ чернаго кружка. Эти наглядные разсказы изъ жизни, на которые должно смотрѣть какъ на передачу исторіи, нерѣдко бываютъ очень сложны и, какъ указано Вальтеромъ-Джемсомъ Гоффманомъ, повторяясь одно возлѣ другого и внѣшне видоизмѣняясь, постепенно превращаются въ декоративныя полосы; вѣроятно, первоначальное ихъ развитіе вообще происходило именно этимъ путемъ.



Эскимосская головная повязка, украшенная пластическими головами тюленей. По Гильдебранду.

Языкъ человѣческихъ жестовъ, изображенныхъ графически, тотчасъ же становится изобразительнымъ письмомъ, а событія, представленныя схематически, тотчасъ же превращаются въ украшеніе. Къ числу предметовъ, украшенныхъ простымъ рядомъ декоративныхъ мотивовъ, принадлежатъ коромысло сверла съ повторяющимся рисункомъ шкуры животнаго, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, и эскимосская головная повязка, украшенная рядомъ пластическихъ тюленьихъ головъ и находящаяся въ коллекціи Веги, въ Стокгольмѣ.

Кромѣ пластическихъ украшеній на концахъ приборовъ, у эскимосовъ и чукчей мы находимъ настоящее изящное искусство въ хорошо развитой мелкой скульптурѣ. По части рѣзьбы изъ кости, клыковъ мамонта, оленьихъ роговъ и моржовыхъ зубовъ, полярные народы являются прямыми наслѣдниками палеолитическихъ художниковъ, занимавшихся рѣзьбой на рогахъ сѣвернаго оленя, и обитателей пещеръ Франціи, непосредственными преемниками которыхъ полярные народы и считаются нѣкоторыми изслѣдователями. Ихъ человѣческія фигуры, какъ напр. представленная на нашемъ рисункѣ фигура чукчи, въ стокгольмской коллекціи, очевидно нисколько не художественнѣе доисторическихъ человѣческихъ статуэтокъ, найденныхъ въ горной Франціи, но сохранились лучше, а потому на нихъ удобнѣе видѣть ту строгую, по выраженію Юлія Ланге, „фронтальность“ (см. стр. 15), изъ которой въ искусствѣ дикихъ народовъ встрѣчается такъ же мало исключеній, какъ и въ искусствѣ народовъ доисторическихъ. Пластическія фигуры животныхъ бываютъ схвачены и переданы вѣрно въ общихъ чертахъ, но въ отношеніи жизненности и художественной обработки уступаютъ лучшимъ доисторическимъ произведеніямъ подобнаго рода. Мы находимъ у полярныхъ народовъ пластическія изображенія почти всѣхъ сѣверныхъ животныхъ, главнымъ образомъ крупныхъ морскихъ млекопитающихъ, китовъ, моржей, тюленей всевозможныхъ видовъ, затѣмъ бѣлыхъ медвѣдей, лисицъ, водяныхъ птицъ; но именно сѣверные олени, столь часто встрѣчающіеся между пластическими изображеніями у древне-европейскихъ охотниковъ на сѣвернаго оленя и въ нацарапанныхъ рисункахъ полярныхъ народовъ, почти не попадаются у послѣднихъ въ видѣ пластическихъ фигуръ. Вѣроятно, формы тѣла этихъ животныхъ слишкомъ сложны и неуловимы для арктическихъ рѣзчиковъ. На стр. 64 изображена фигура лежащаго на спинѣ тюленя, найденная у алеутовъ и находящаяся въ коллекціи Веги, въ Стокгольмѣ. Арктическими рѣзными и нарѣзными работами богаты національный музей въ Вашингтонѣ и торговый музей въ Санъ-Франциско, а въ Германіи — берлинскій музей народовѣдѣнія и мюнхенскій этнографическій музей.

Мать и дитя, пластическая работа чукчей. По Гильдебранду.

Что касается до назначенія пластическихъ произведеній подобнаго

рода, то ихъ считаютъ отчасти приманкою для рыбъ, отчасти игрушками для дѣтей и взрослыхъ, отчасти составными частями или украшеніями одежды и посуды, отчасти амулетами и предохранительными привѣсками мистическо-религіознаго характера. Нѣтъ ничего невозможнаго и въ томъ, что нѣкоторые маленькіе предметы этого рода — не болѣе, какъ продукты свободнаго стремленія къ искусству. Вопросомъ о развитіи всего этого эскимосскаго искусства въ послѣднее время занимался Гоффманъ. Дѣлаются попытки доказать, что на нѣкоторые орнаменты имѣли вліяній хайдскіе индѣйцы, на другіе — русскіе чукчи, на третьи — даже папуасы Торресова пролива; дознано, что и здѣсь прямолинейные орнаменты выражаютъ болѣе древнюю, а концентрическіе круги — болѣе позднюю стадію развитія. Но, къ счастію, также и Гоффманъ признаетъ, что эти концентрическіе круги не заимствованы у папуасовъ, имѣющихъ подобныя круговидныя украшенія, а какъ здѣсь, такъ и и тамъ и въ другихъ странахъ, возникли самостоятельно.

Тюлень, лежащій на спинѣ. Произведеніе алеутской мелкой пластики. По Гильдебранду.

Вообще мы видимъ, что искусство всѣхъ этихъ охотничествующихъ и рыболовствующихъ народовъ не чуждо сверхчувственныхъ и символическихъ представленій. Но еще ярче выступаетъ вездѣ его реалистическій характеръ. Оно убѣждаетъ насъ, что искусство вообще начинается не съ символики, а съ наблюденія надъ природой.

2. Искусство первобытныхъ народовъ, находящихся на ступени позднѣйшей каменной эпохи.

Обитатели острововъ Тихаго океана и жители лѣсовъ и степей Америки, по племенной близости, по сходству вѣрованій и одинаковости семейнаго быта, основаннаго на материнскомъ правѣ, представляются, при свѣтѣ современнаго намъ народовѣдѣнія, образующими одинъ кругъ народовъ, который Ратцель называетъ тихоокеанско-американскимъ кругомъ. Если мы исключимъ изъ этого круга американскіе, знакомые съ бронзою культурные народы и малайцевъ, знакомыхъ съ употребленіемъ желѣза и часто соприкасавшихся съ болѣе высокой азіатской культурой, то будемъ имѣть дѣло съ группой такихъ народовъ, не вышедшихъ изъ природнаго состоянія, которые, вслѣдствіе одинаковости или сходства своихъ образа жизни и художественныхъ ремеслъ, могутъ быть соединены въ одно цѣлое.

Основатели этого этнографическаго воззрѣнія считаютъ Америку не далекимъ западомъ, а отдаленнѣйшимъ востокомъ, такъ что въ ихъ глазахъ западный берегъ этой части свѣта не представляется западнымъ краемъ обитаемой земли, а восточный берегъ является восточнымъ ея краемъ. Западная граница тихоокеанско-американской области народовъ совпадаетъ съ восточной границей обширной области малайскихъ остро-

вовъ. Раздѣльная линія совпадаетъ приблизительно съ 130° долготы къ востоку отъ Гринвича. Съ востока отъ этой линіи и южнѣе экватора простирается отъ Новой Гвинеи до острововъ Фиджи область Меланезіи (или область черныхъ острововъ); сѣвернѣе экватора, отъ Палаускихъ острововъ до острововъ Джильберта, лежитъ въ Тихомъ океанѣ Микронезія (область мелкихъ острововъ), тогда какъ третья область, Полинезія (область многочисленныхъ острововъ), занимаетъ собою въ срединѣ Великаго океана огромный трехугольникъ, углы котораго составляютъ на юго-западѣ Новая Зеландія, на сѣверѣ Сандвичевы острова, на юго-востокѣ островъ Пасхи. Океанійскій міръ острововъ, равно какъ и американскій материкъ, насколько умѣстно говорить о нихъ въ настоящемъ отдѣлѣ, мы можемъ раздѣлить для нашихъ цѣлей на три главныя области: въ первой, западнѣе Скалистыхъ горъ, обитаютъ сѣверо-западныя индѣйскія племена; во второй — прочіе сѣверо-американскіе лѣсные и степные индѣйцы, а въ третьей — южно-американскіе индѣйцы, главнымъ образомъ бразильскіе.

Всѣ эти народы, въ отношеніи быта, стоятъ на одной и той же ступени позднѣйшей каменной эпохи. Ихъ оружіе и утварь изготовляются изъ камня, кости, дерева или раковинъ. Земледѣліемъ и скотоводствомъ они занимаются лишь умѣренно, въ предѣлахъ, обусловливаемыхъ мѣстными обстоятельствами. Плести цыновки и корзины умѣютъ всѣ племена этого круга народовъ; ткацкое искусство, во многихъ мѣстахъ замѣняемое изготовленіемъ тапа, т.-е. тканей изъ лыка, размягченнаго чрезъ растираніе, извѣстно лишь нѣкоторымъ микронезійскимъ и большинству американскихъ племенъ; гончарное производство знаютъ меланезійцы, американцы, за исключеніемъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, и нѣкоторые, хотя и немногіе, изъ полинезійцевъ.

Зодчество этого круга народовъ, значительная часть которыхъ живетъ въ мечтательной полудремотѣ подъ перпендикулярными лучами солнца, среди тропической растительности, отличается во многихъ мѣстахъ уцѣлѣвшими отъ доисторическихъ временъ массивными низкими платформами, террасами, уступчатыми пирамидами, состоящими изъ земляныхъ насыпей, циклопически-нагроможденными стѣнами и даже правильно сложенными постройками изъ плитъ; но въ историческое время, т.-е. со временъ прибытія европейцевъ, строительное искусство этихъ народовъ въ сущности находится на ступени свайныхъ построекъ, хотя въ собственномъ смыслѣ слова свайныя сооруженія существуютъ только въ одной части Меланезіи, именно на Новой Гвинеѣ, и въ одной части южной Америки, именно въ Гвіанѣ.

Изображенія животныхъ и людей здѣсь рѣдко достигаютъ до той простой натуральности, какую умѣли придавать имъ охотящіеся народы. Но недостатокъ вѣрнаго пониманія природы и умѣнья передавать ее обыкновенно скрывается подъ фантастическою условностью стиля, послѣдовательное проведеніе котораго свидѣтельствуетъ о при-

сутствіи у этихъ народовъ цѣлесообразнаго художественнаго смысла. Неумѣнье связно изобразить извѣстное происшествіе наблюдается отнюдь не вездѣ, но желаніе высказаться по большей части беретъ перевѣсъ надъ стремленіемъ выразиться художественно, и это до такой степени, что изображенія приближаются къ фигуративнымъ письменамъ, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ даже превращаются въ настоящее фигуративное письмо, хотя достигаютъ только низшей его ступени, пиктографіи, передающей единственно смыслъ и связь цѣлой фразы, выборъ же словъ предоставляющей ея читателю.

Но необузданная художественная фантазія этихъ народовъ вполнѣ высказывается въ ихъ декоративномъ искусствѣ. Они проявляютъ ее прежде всего въ украшеніи своего тѣла, окрашивая его, испещряя рубцами и татуируя. Кромѣ украшеній изъ зубовъ животныхъ, раковинъ, перьевъ, нанизанныхъ на шнурокъ кусковъ перламутра, или привозныхъ стеклянныхъ бусъ, мы видимъ у нихъ употребленіе масокъ при погребеніи. Наиболѣе самобытными проявленіями ихъ художественности можно считать военныя и праздничныя маски, а также маски, употребляемыя при колдовствѣ и пляскахъ. Въ украшеніи ихъ утвари, ихъ лодокъ, ихъ орудій, изображенія растеній не совсѣмъ отсутствуютъ, но главную роль играютъ фигуры животныхъ и людей въ самыхъ разнообразныхъ и причудливыхъ сочетаніяхъ или въ видѣ крайне изумительныхъ геометрическихъ линейныхъ комбинацій; относительно украшеній такого рода, новѣйшіе ученые не разъ приходили даже къ заключенію, что повидимому чисто-геометрическіе узоры суть не болѣе, какъ приведенные въ извѣстный стиль примитивныя изображенія животныхъ или людей, имѣющія иногда религіозное значеніе.

Свайная постройка въ Аннапатѣ. По Финшу.

Въ искусствѣ обитателей островов Тихаго океана часто отражаются ихъ общія религіозныя представленія. Политеистическій кругъ сказаній, развившійся на пантеистическомъ основаніи, имѣетъ своимъ предметомъ преимущественно исторію творенія, а затѣмъ населяетъ весь міръ и его исторію съ незапамятныхъ временъ до настоящаго момента безчислен-

нымъ множествомъ боговъ и духовъ. Духи камней, растеній и животныхъ могутъ быть удостоиваемы такого же божескаго поклоненія, какъ и духи умершихъ людей. Духи-покровители племенъ и отдѣльныхъ лицъ нерѣдко принимаютъ образъ змѣй, ящерицъ, крокодиловъ и акулъ. Почитаніе предковъ и культъ животныхъ переплетаются между собою самымъ страннымъ образомъ.

Распространенныя во всей разсматриваемой области человѣческія фигуры, вырѣзанныя изъ дерева или камня, можно принимать за идоловъ или за изображенія предковъ. Хотя эти фигуры считаются сосудами, въ которые вселились богоподобные духи, души умершихъ или части этихъ душъ, однако океаніецъ такихъ фигуръ не обоготворяетъ. Онъ далекъ отъ служенія фетишамъ, которымъ поклоняется негръ, какъ указано на то еще Вайцъ-Герландомъ.

Меланезія, царство „черныхъ острововъ“, получило это названіе отъ своихъ темнокожихъ, курчавыхъ, сходныхъ съ неграми обитателей (папуасовъ, негритосовъ), занимающихъ, въ антропологическомъ отношеніи, исключительное положеніе между другими желтовато-бурыми или красновато-бурыми племенами тихо-океанскаго круга народовъ, имѣющими прямые или вьющіеся волосы. Самый обширный островъ этой области — Новая Гвинея, искусство которой въ послѣднее время дало поводъ къ весьма важнымъ заключеніямъ касательно развитія орнаментики. Къ наиболѣе важнымъ съ этнографической точки зрѣнія группамъ острововъ этой области принадлежатъ острова Фиджи; но, быть-можетъ, самыя оригинальныя проявленія искусства мы находимъ на нѣмецкомъ архипелагѣ Бисмарка.

Такъ какъ храмы меланезійцевъ не отличаются отъ ихъ общественныхъ домовъ ничѣмъ, кромѣ бо̀льшей величины, то въ жилищахъ этихъ народовъ выражается все ихъ строительное искусство. Высокіе, свободно проходящіе вдоль дома средніе столбы поддерживаютъ явственно выдѣляющійся гребень крыши, а болѣе низкіе угловые столбы несутъ на себѣ спускающіеся низко бока иногда челнообразной крыши и составляютъ деревянный или бамбуковый остовъ обыкновенно четырехугольной постройки. Легкія стѣны въ промежуткахъ между столбами бо̀льшею частью дѣлаются изъ плетенья или цыновокъ. Крыша покрывается пальмовыми листьями или цыновками. Замѣчательнѣе всего, что деревянныя сваи или балки, отесанныя каменными сѣкирами, соединяются и прикрѣпляются другъ къ другу при помощи только перевязей изъ веревокъ и ротанга, лыка или ліанъ. На сѣверѣ, при заливахъ Гильвинка и Гумбольдта, существуютъ цѣлыя деревни, стоящія надъ водою. Свайнымъ деревнямъ, находящимся на юго-востокѣ острова, Финшъ посвятилъ особое изслѣдованіе. На нашемъ рисункѣ (стр. 66) изображена сбоку свайная постройка въ Аннапатѣ, съ покатою со всѣхъ четырехъ сторонъ кровлей. Впрочемъ, въ ново-гвинейскомъ зодчествѣ можно кое-гдѣ замѣтить малайское вліяніе.

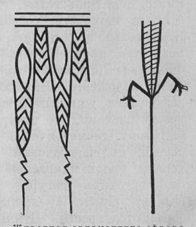
Меланезійцамъ нельзя отказать въ нѣкоторой способности къ скульптурѣ. Среди ихъ изваяній изъ камня особеннаго вниманія заслуживаютъ ново-мекленбургскія (ново-ирландскія) рѣзныя изъ мѣла фигуры, которыя можно видѣть въ этнографическихъ музеяхъ Берлина, Мюнхена, Гамбурга и Дрездена. Будучи бѣлыми, эти фигуры лишь тамъ и сямъ покрыты немногими желтою, красною, иногда также синею красками и на первый взглядъ кажутся гипсовыми. Въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла невѣрно, ноги слишкомъ коротки, шарообразныя, порою

Фигура предка съ залива Гильвинка (*а* спереди, *б* сбоку). По Уле.

даже кубическія головы слишкомъ велики. Иной разъ, лобъ и носъ, какъ въ доисторическихъ произведеніяхъ, находятся на выпуклой поверхности, сравнительно съ которой прочія части лица углублены назадъ. Глаза совершенно круглы, курчавые волосы изображены сѣтью выступающихъ впередъ квадратиковъ. Руки или симметрично подняты, или сложены на груди. Строгая одинаковость обѣихъ сторонъ еще не уступила мѣста даже „фронтальности" въ смыслѣ Ланге (см. стр. 14), которая по крайней мѣрѣ даетъ возможность членамъ тѣла имѣть болѣе свободное положеніе.

Лучше и равномѣрнѣе исполнены меланезійскія деревянныя статуэтки, обыкновенно оставляемыя не раскрашенными за исключеніемъ нѣкоторыхъ выступающихъ частей, покрываемыхъ черною краскою. Къ наиболѣе замѣчательнымъ произведеніемъ этого рода принадлежатъ изображенія предковъ съ береговъ залива Гильвинка, въ сѣверо-западной части Новой Гвинеи, образцы которыхъ, хранящіеся въ дрезденскомъ музеѣ,

обнародовалъ Уле. Замѣчательно, что эти статуэтки, подобно такому же „предку“ Британскаго музея, или сидятъ позади страннымъ образомъ вырѣзанныхъ балюстрадъ, или, какъ „предокъ“ дрезденскаго музея (см. рис. на стр. 68), держатъ передъ собою обѣими руками и какъ бы подносятъ ко рту одинаковымъ образомъ вырѣзанный предметъ, въ которомъ Шурцъ видитъ остатокъ передника. Замѣчательно также, что „художникъ“, какъ-будто зная, но ложно понимая взглядъ Гильдебранда на задачу формы въ искусствѣ, иногда пытается, какъ показываетъ приводимый нами профильный рисунокъ, вмѣстить всю фигуру въ данный кусокъ дерева такимъ образомъ, что задняя и лицевая части головы для того, чтобы касаться внѣшнихъ стѣнокъ куска, непомѣрно удалены другъ отъ друга и соединены между собою ничего не выражающимъ членомъ, удлиняющимъ голову. Другіе рѣзные изъ дерева предметы Гильвинкскаго залива знакомятъ насъ съ своеобразною меланезійскою орнаментикою, въ которой совсѣмъ такъ же, какъ въ миѳологическихъ представленіяхъ океанійцевъ, образы людей и животныхъ соединяются въ украшенія, трудно распутываемыя, но вообще округленныя не безъ чутья къ изяществу формы. Примѣрами такихъ украшеній могутъ служить обнародованные Уле корабельные носы, ручки ложекъ и амулеты, въ которыхъ, среди животныхъ мотивовъ, всегда можно различить разинутую пасть крокодила, между тѣмъ какъ члены человѣческаго тѣла растянуты въ видѣ лентъ на концахъ этихъ предметовъ.


Животная орнаментика сѣверо-запада Новой Гвинеи. По Уле.

Уле одинъ изъ первыхъ указалъ на то, что геометрическіе узоры рѣзныхъ и нацарапанныхъ работъ Новой Гвинеи, преимущественно береговъ Гильвинкскаго залива, происходятъ отъ фигуръ людей и животныхъ, и что они имѣютъ миѳологическое значеніе. Рѣзьба этихъ полосъ, похожихъ по формѣ на вопросительный знакъ или букву *S*, этихъ касающихся другъ друга круговъ и какъ бы огненныхъ языковъ, на первый взглядъ нисколько не напоминаетъ животныхъ и людей; если же удается открыть внутри общаго узора нѣсколько несомнѣнно такихъ фигуръ съ лентообразно-извивающимися конечными членами тѣла и замѣтить нѣсколько явственныхъ пастей крокодила, то приходишь къ убѣжденію, что основаніемъ всей этой орнаментики дѣйствительно служатъ искаженныя фигуры животныхъ. Къ востоку отъ Гильвинкскаго залива эта орнаментика скоро смѣняется другою, состоящею изъ болѣе тонкихъ линій, и которую мы можемъ наблюдать напр., на стержняхъ стрѣлъ, хранящихся въ дрезденскомъ музеѣ (см. вышепомѣщенный рис.). Происхожденіе этихъ орнаментовъ отъ изображеній крокодиловъ или ящерицъ—

несомнѣнно. Поэтому оба вида разсмотрѣнныхъ рисунковъ Уле соединяетъ въ одинъ, подъ названіемъ „животной орнаментики сѣверо-западной части Новой Гвинеи“.

Изслѣдованія Уле были продолжены другими учеными относительно всей Новой Гвинеи. Альфредъ Гаддонъ, основываясь на предметахъ лондонскихъ коллекцій, раздѣлилъ британскую часть этого острова на пять рѣзко отличающихся другъ отъ друга художественныхъ округовъ, и изъ постепеннаго развитія человѣческихъ и животныхъ фигуръ въ тамошнемъ искусствѣ въ формы геометрическаго характера вывелъ чрезвычайно далеко заходящія заключенія относительно исторіи декоративнаго искусства вообще. Для нѣмецкой части Новой Гвинеи (Земли императора Вильгельма) тѣмъ же путемъ шелъ К. Прейсъ, опираясь на богатый матеріалъ, собранный въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Поучительно видѣть, какъ и здѣсь всякій округъ имѣетъ свое собственное искусство, вѣрное своимъ собственнымъ законамъ развитія. Въ округѣ Финшгафенѣ, пластическія человѣческія фигуры изображены въ присѣвшемъ положеніи. Высокая шапка покрываетъ голову съ низко-свѣшивающимися ушными мочками, голова же до такой степени вдавлена между плечами, что четырехугольный подбородокъ касается пупка. По-видимому, геометрическія фигуры и ленты, врѣзанныя въ тыквы, въ дерево, въ черепаховыя пластинки или въ бамбукъ и заполненныя черной, бѣлой и красной красками, состоятъ изъ рядовъ пляшущихъ человѣческихъ фигуръ, туловища которыхъ превращены въ овалы или въ ромбы, а члены — въ угловатые узоры. Изъ глазъ и носа образуются кресты. Птичьи головы обращаются въ трапеціи, полукруги, трехугольники и спиральные придатки. Въ округѣ залива Астролябіи, пластическія фигуры присѣвшихъ людей имѣютъ другой типъ. На головѣ у нихъ, быть-можетъ, для обозначенія волосъ, находится покрышка въ видѣ тарелки; лицо — длинное, подбородокъ — не угловатый, а острый; изъ-подъ выпуклаго лба выглядываютъ, вмѣсто глазъ, прямоугольныя выпуклости. Линейная орнаментика отличается бо̀льшею угловатостью, чѣмъ въ Финшгафенѣ. На различныхъ переходныхъ ступеняхъ превращенія человѣческихъ фигуръ въ орнаментъ можно отлично прослѣдить, какъ мало-по-малу голова исчезаетъ, туловище обращается въ ромбъ, руки и ноги — въ прямыя линіи, касающіяся другъ друга подъ углами. Въ округѣ сѣвернаго берега, пластическія человѣческія фигуры обыкновенно представлены въ стоячемъ положеніи, съ поднятыми вверхъ руками. Уши — нормальны; особенное вниманіе обращено на носъ, который иногда бываетъ вытянутъ на подобіе клюва. Особенно богата линейная орнаментика этой области, и въ ней можно ясно различить такіе образцы, которые, оскудѣвая въ своихъ формахъ, видоизмѣняясь и располагаясь рядами, превращаются въ геометрическіе узоры. Образцы эти ограничиваются фигурами присѣвшихъ и пляшущихъ людей, человѣческими лицами и ихъ частями, летающими собаками, рыбами, змѣями и ящерицами. „Всѣ эти предметы

изображенія“, говоритъ Прейсъ, „испытали такое превращеніе въ простыя линіи, что изученіе развитія этихъ линій для изслѣдованія орнаментики вообще чрезвычайно плодотворно, тѣмъ болѣе, что результаты, доставляемые совершенно различными образцами, бываютъ очень близки другъ къ другу“. Напр. закругленныя полосы меандра видимо происходятъ иногда отъ пляшущихъ людей, иногда отъ летающихъ собакъ. Подобное превращеніе не подлежитъ отрицанію, такъ какъ имѣются на-лицо всѣ промежуточныя его стадіи. Большинство этихъ узоровъ, къ тому же, расчленено такъ странно и разнообразно, что ихъ нельзя себѣ представить, не предположивъ для нихъ особаго рода исходныхъ пунктовъ. Но туземный художникъ, имѣющій дѣло съ простыми схематическими узорами, зигзагообразными линіями и хотя бы даже съ меандрическими рисунками, отнюдь не всегда даетъ себѣ отчетъ въ ихъ происхожденіи. Установившееся выведеніе одинаковыхъ простыхъ геометрическихъ узоровъ изъ формъ различныхъ живыхъ существъ само по себѣ показываетъ, что узоры эти, уже независимо отъ этихъ формъ, присущи фантазіи рисовальщика, такъ что, строго говоря, всѣ упомянутые образы органическаго міра постепенно вплетаются въ геометрическіе узоры.

На архипелагѣ Бисмарка, особенно на остр. Новомъ Мекленбургѣ, рѣзьба изъ дерева, представляя соединеніе человѣческихъ и животныхъ мотивовъ, принимаетъ такія странныя, фантастическія формы, что, по своеобразности, не имѣетъ ничего подобнаго себѣ въ цѣломъ мірѣ, среди всѣхъ отраслей художественно-ремесленныхъ производствъ. Однажды увидѣвъ образцы этой рѣзьбы, не можешь отдѣлаться отъ нихъ, какъ отъ кошмара. Въ нихъ чувствуется давленіе жгучаго тропическаго зноя на фантазію создавшаго ихъ человѣка. Уже одна ихъ окраска придаетъ имъ особенный характеръ: они иллюминированы чернымъ, бѣлымъ и краснымъ цвѣтами, къ которымъ изрѣдка прибавляется немного желтаго и (привознаго) синяго. Но оригинальность этихъ фигуръ заключается главнымъ образомъ въ ихъ мотивахъ, которые представляютъ хватающихъ другъ друга съ открытою пастью и снова отпускающихъ другъ друга людей и животныхъ, и въ искусной сквозной, напоминающей плетенье изъ прутьевъ работѣ этихъ, свойственныхъ каменному вѣку, рѣзныхъ украшеній, которыя мы встрѣчаемъ на щипцовыхъ балкахъ и дверныхъ косякахъ, на танцовальныхъ маскахъ, на амулетахъ,— словомъ, вездѣ, гдѣ только есть возможность что-нибудь изобразить и вырѣзать. Ядромъ, которое окружено всѣмъ этимъ рѣшетчатымъ нагроможденіемъ, служитъ обыкновенно человѣческая фигура, но иногда его составляютъ разныя фигуры, касающіяся другъ друга во всевозможныхъ и невозможныхъ положеніяхъ. Нерѣдко главной фигурой является какъ бы рыба, ящерица, чаще пѣтухъ, а всего чаще птица-носорогъ, которую океанійцы считаютъ священною птицею мертвыхъ. Глаза обыкновенно состоятъ изъ вставленныхъ раковинъ и иногда играютъ въ композиціи самостоятельную роль, независимую отъ человѣческихъ физіо-

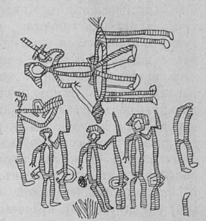
Ново-мекленбургское рѣзное издѣлье. По Ратцелю.

номій и отъ головъ животныхъ. Каждое произведеніе задаетъ намъ новую загадку. Въ послѣднее время Генрихъ Шурцъ предложилъ весьма убѣдительное миѳологическое толкованіе этихъ произведеній. Уже по самому своему существу, культъ предковъ связанъ съ представленіемъ генеалогическаго дерева, съ стремленіемъ изображать ихъ рядами и приводить въ связь между собою; культъ же животныхъ, тѣсно связанный съ почитаніемъ предковъ, побуждаетъ въ такихъ изображеніяхъ чередовать предковъ-животныхъ съ предками-людьми. Но весь этотъ двойной культъ умершихъ обусловливается представленіями о загробной жизни. Корабль, увозящій души умершихъ въ загробный міръ, замѣняется птицей мертвыхъ, какъ только люди начинаютъ предполагать существованіе этого міра за облаками, а не на далекихъ островахъ; птицей же мертвыхъ во всей малайско-меланезійско-полинезійской области считается преимущественно птица-носорогъ. Открытая пасть животнаго, изъ которой выставляется человѣческая фигура, обозначаетъ символически не поглощеніе, а тѣсную связь, произрастаніе одного созданія изъ другого.

Въ Германіи, этнографическіе музеи Берлина, Дрездена, Мюнхена и Гамбурга богаты только-что разсмотрѣнными произведеніями. Рисунокъ на настоящей страницѣ изображаетъ рѣзное издѣлье, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ и представляющее собою человѣческую фигуру, комбинированную изъ раковинъ и раковъ-отшельниковъ.

Нацарапанныхъ рисунковъ и ихъ толкованія слѣдуетъ искать въ меланезійской области и внѣ Новой Гвинеи. Нацарапанные и зачерненные рисунки, родъ іероглифическихъ письменъ, мы находимъ преимущественно на бамбуковыхъ тростяхъ и палочкахъ, какъ напр. у негритосовъ въ „меланезійской Діасчорѣ“ (по Ратцелю), на полуостровѣ Малаккѣ, такъ и у жителей Новой Каледоніи (см. рис. на стр. 73) и Новыхъ Гебридовъ. Стеверсомъ и Грюнведелемъ недавно открыты у

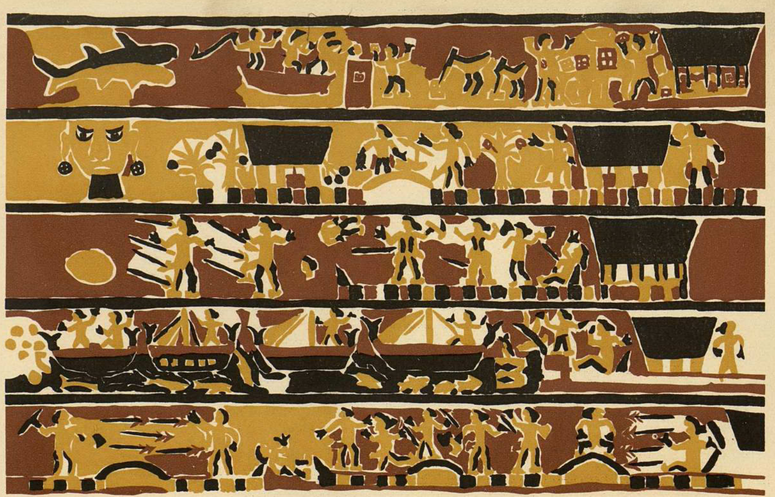
малаккскихъ негритосовъ (Орангъ-Гутанъ, Орангъ-Семангъ) нацарапанные и зачерненные древеснымъ углемъ рисунки на женскихъ бамбуковыхъ гребняхъ, на бамбуковыхъ колчанахъ, трубахъ и волшебныхъ палочкахъ мужчинъ, какіе мы видимъ въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Узоры состоятъ очевидно изъ геометрическихъ фигуръ — изъ угловъ, трехугольниковъ, четырехугольниковъ, круговъ, зигзагообразныхъ линій; но при ближайшемъ разсмотрѣніи эти рисунки оказываются стилизированными и сокращенными изображеніями чудодѣйственныхъ животныхъ и предметовъ, напр., зигзагообразныя линіи означаютъ лягушечьи ноги, эти же послѣднія — цѣлыхъ лягушекъ, указывающихъ на болото, гдѣ онѣ живутъ. Въ своей совокупности, эти знаки составляютъ волшебныя формулы, имѣющія силу охранять носителей предметовъ, на которыхъ онѣ начертаны, отъ болѣзней и всякихъ опасностей. Каждая опасность имѣетъ свою особую формулу, каждая формула — свой особый узоръ. Нѣчто подобное существуетъ и у негритосовъ Филиппинскихъ острововъ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ гребни дрезденскаго музея.


Рисунокъ на ново-каледонской бамбуковой трости. Съ оригинала, хранящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

По сравненію съ дикими меланезійцами, у которыхъ еще встрѣчается людоѣдство, микронезійцы и полинезійцы, вмѣстѣ взятые, составляютъ однообразное племя, если не во всѣхъ отношеніяхъ болѣе культурное и богатое, то во всякомъ случаѣ болѣе кроткое и разумное.

Микронезійцы производятъ вообще впечатлѣніе небольшого народа, спустившагося съ нѣкогда болѣе высокой ступени культуры. „Легкое дуновеніе исторической жизни“, говоритъ Ратцель, „меланхолически обвѣваетъ ихъ деревни и одинокіе валы на холмахъ, сдѣлавшіеся теперь излишними“. Финшъ, наоборотъ, неоднократно говоритъ о „доисторическихъ“ постройкахъ этой группы острововъ. Неизвѣстная исторія этихъ народовъ, съ недавняго времени находящихся подъ защитой германской имперіи, представляется намъ доисторичностью. Главнымъ образомъ на Каролинскихъ островахъ, напр. на островѣ Лэлла (Лейлей), бывшемъ нѣкогда резиденціею народнаго вождя, близъ Кушаи (Кузайе), и на маленькомъ базальтовомъ островѣ близъ Понапè, уцѣлѣли громадныя стѣны, частью сложенныя изъ базальтовыхъ столбовъ, помѣщенныхъ продольно, подобно деревяннымъ бревнамъ; эти стѣны обязаны своимъ происхожденіемъ совокупному труду давно-исчезнувшихъ поколѣній. Каменныя нижнія части построекъ, въ ограниченной степени подходящія къ этимъ историческимъ или доисторическимъ остаткамъ,

составляютъ одну изъ особенностей въ жилищахъ нынѣшняго поколѣнія микронезійцевъ — жилищъ, которыя, впрочемъ, различны въ группѣ островов. Напр. на Каролинскихъ островахъ подпирающіе столбы всегда бываютъ отесаны, крыши отличаются высокими, узкими, иногда крашенными фронтонами, между которыми гребень крыши, опускаясь въ срединѣ, даетъ ей видъ сѣдла. На Палаускихъ островахъ, гребень прямолинеенъ, но у фронтоновъ нѣсколько выступаетъ впередъ, дабы защищать намалеванныя на нихъ изображенія. Особенно роскошно украшены большіе дома, служащіе для собраній, такъ сказать ратуши. Живописныя и пластическія украшенія на фронтонахъ и балкахъ главныхъ домовъ на Палаускихъ островахъ принадлежатъ къ наиболѣе выдающимся художественнымъ произведеніямъ Микронезіи. Въ серединѣ фронтона обыкновенно помѣщается пластическая, окрашенная въ желтый цвѣтъ женская фигура, отличающаяся болѣе чистыми и округлыми формами, чѣмъ тѣ, какія мы видѣли у меланезійцевъ. Остальная часть фронтона расписана красной, желтой и черной красками, причемъ внутри крупныхъ расчленяющихъ линій помѣщены предметы и знаки, среди которыхъ главную роль играютъ розетки въ родѣ подсолнечниковъ и натурально переданныя морскія рыбы, расположенныя около нѣсколькихъ рядовъ мелкихъ дѣйствующихъ человѣческихъ фигуръ. Балки внутри домовъ обыкновенно бываютъ сплошь покрыты длинными изображеніями, въ родѣ фризовъ или поясовъ. Рисунки отчасти врѣзаны въ сырое дерево и затерты бѣлой массой, отчасти намалеваны на плоскости черной, красной и желтой красками. Въ дрезденскомъ музеѣ находятся двѣ такія балки, привезенныя Земперомъ съ Палаускихъ островов и обнародованныя Адольфомъ-Бернгардомъ Мейеромъ, а также цвѣтные снимки цѣлаго ряда другихъ балокъ. Прилагаемая цвѣтная таблица „Раскрашенныя балки домовъ на Палаускихъ островахъ“ изображаетъ цѣлый рядъ отдѣльныхъ балокъ (придвинутыхъ литографомъ одна къ другой). Какъ всѣ повѣствовательные ряды изображеній, эти рисунки, повидимому, имѣютъ отчасти характеръ фигуративнаго письма, смыслъ котораго, разумѣется, можно понять только при знакомствѣ со всѣмъ цикломъ сказаній и преданій Палаускихъ островов. Но на самомъ дѣлѣ, это—въ небольшомъ масштабѣ монументальныя изображенія происшествій, и для посвященныхъ этотъ картинный способъ повѣствованія ничего не оставляетъ желать въ отношеніи живости и удобопонятности. Мы распознаемъ здѣсь плаваніе на челнокахъ, пляски, сраженія, сцены ловли китовъ. Вездѣ можно явственно различить дома съ ихъ каменными нижними частями и выступающими фронтонами, вездѣ явственно выдѣляются пальмовыя рощи, а море можно узнать по челнокамъ и рыбамъ. Человѣческія фигуры представлены неумѣло, въ видѣ силуэтовъ, большею частью въ профиль, но отличаются довольно живою подвижностью. Извѣстная ритмичность и равномѣрность придаетъ всѣмъ рядамъ, вмѣстѣ взятымъ, надлежащій декоративный фризообразный характеръ.



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Раскрашенные брусья домовъ на Палаускихъ островахъ.

По Карлу Земперу и оригиналамъ Дрезденскаго Этнографическаго Музея.

Какъ на микронезійскую особенность, слѣдуетъ, кромѣ того, указать на древне-палаускіе деревянные сосуды и деревянную утварь съ перламутровой инкрустаціей. Бѣлые вырѣзанные куски раковинъ красиво выдѣляются изъ окрашеннаго въ темный красный цвѣтъ деревяннаго фона. Инкрустаціи имѣютъ отчасти видъ трехугольниковъ, которые иногда расположены рядами, какъ бы листья, сидящія на черешкахъ, а также образуютъ ряды геометрическихъ фигуръ, частью птичьихъ фигуръ или даже воиновъ, какъ это видно, напр., на палаускомъ сосудѣ съ крышкой, хранящемся въ Британскомъ музеѣ. Изъ подобныхъ издѣлій особенно замѣчателенъ висячій сосудъ этнографическаго музея въ Дрезденѣ (см. прилаг. рис.); вертикально пробуравленныя ручки этого сосуда кажутся носами, благодаря двумъ перламутровымъ кружкàмъ, помѣщеннымъ съ обѣихъ ихъ сторонъ, какъ бы двумъ глазамъ, и особенно благодаря посаженной подъ кружками раковинѣ каури съ отверстіемъ въ родѣ рта. Очевидно, такой результатъ полученъ преднамѣренно, и подобные сосуды примыкаютъ къ первоначальнымъ, принадлежащимъ каменной эпохѣ урнамъ съ лицами, найденнымъ на датскихъ островахъ (см. стр. 34).

Древній палаускій висящій сосудъ, съ изображеніемъ лица. Съ оригинала, хранящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

Если не въ самомъ полномъ, то въ наиболѣе чистомъ видѣ океанійскую культуру мы можемъ наблюдать въ собственной Полинезіи. Богатая миѳами полинезійская религія, почитающая Тангароа творцемъ міровъ и высшимъ небеснымъ богомъ, есть источникъ и хранительница всѣхъ миѳологическихъ представленій океанійцевъ, а полинезійская исторія, центръ тяжести которой составляютъ преданія о происходившихъ въ незапамятныя времена странствованіяхъ, которыя, исходя изъ центральныхъ группъ острововъ, особенно изъ Тонги, Самоа и Таити, дали населеніе Новой Зеландіи на крайнемъ югѣ и Сандвичевымъ островамъ на крайнемъ сѣверѣ, — эта исторія оставила на многихъ островахъ слѣды по себѣ въ видѣ остатковъ древнихъ сооруженій, преимущественно въ видѣ массивныхъ, циклопически-сложенныхъ уступчатыхъ возвышеній, какія и донынѣ служатъ фундаментами, на которыхъ воздвигаются полинезійскіе „храмы“ и жилища.

Но ни эти храмы, состоящіе только изъ огороженныхъ священныхъ пространствъ со сценами, съ идолами боговъ и съ алтарями, ни помѣ-

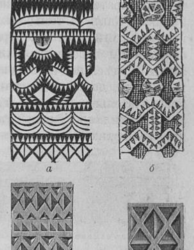
стительные полинезійскіе жилые и общественные дома, нисколько, или почти нисколько, не лучше микронезійскихъ построекъ такого рода и не представляютъ собою дальнѣйшаго шага въ развитіи зодчества. Только на Новой Зеландіи замѣтны успѣхи этого искусства, обусловленные тамошнимъ климатомъ. Здѣсь дома часто состоятъ изъ крѣпкихъ досчатыхъ стѣнъ, и мѣстное плотничество еще до прибытія европейцевъ развилось настолько, что уже дошло до настоящаго приколачиванія досокъ другъ къ другу и всаживанія ихъ одной въ другую, вмѣсто еще не вышедшаго въ центральной Полинезіи изъ употребленія связыванья столбовъ и балокъ веревками.

Ново-зеландская фигура мужчины. По Ратцелю.

Въ полинезійской скульптурѣ, или, собственно говоря, въ рѣзьбѣ изъ дерева, мы встрѣчаемъ чаще, чѣмъ въ меланезійскомъ искусствѣ, человѣческія фигуры, которыя, въ виду религіозности полинезійцевъ, слѣдуетъ признавать за изображенія боговъ, и въ этихъ именно изображеніяхъ боговъ нерѣдко находимъ, рядомъ съ наивными попытками вѣрно передавать человѣческую наружность, преднамѣренныя искаженія ради миѳологическихъ представленій. Изъ полинезійскихъ „идоловъ“ лондонскаго Миссіонернаго общества, недавно перешедшихъ въ Британскій музей, къ такимъ умышленно искаженнымъ миѳологическимъ изображеніямъ принадлежитъ круглая фигура Тангароа, у которой, при всей ея неуклюжей естественности, пупокъ, носъ, глаза, уши, соски грудей и пр. состоятъ изъ придѣланныхъ къ идолу дѣтскихъ фигуръ. Пластику же новозеландцевъ характеризуетъ мужская фигура съ правою рукою, приложенною ко рту (въ лондонской коллекціи Кристи, см. прилаг. рис.). Ея короткія ноги и большая голова напоминаютъ меланезійскія фигуры предковъ, но строгая симметричность замѣняется въ ней „фронтальностью“ въ смыслѣ Юлія Ланге, такъ какъ руки сложены болѣе свободно. Формы тѣла и особенно черты лица— мягче и круглѣе, чѣмъ у меланезійскихъ фигуръ. Самое лицо — болѣе пропорціонально. Глаза, ротъ и носъ — болѣе натуральны и соразмѣрны. Лицо и верхъ лядвей искусно татуированы спиральными чертами, какъ у новозеландцевъ. Замѣчательно, что и здѣсь, какъ во всѣхъ произведеніяхъ новозеландскаго искусства, мы находимъ на рукѣ всего лишь три пальца, что свидѣтельствуетъ о неумѣньѣ считать. Но своеобразное соединеніе человѣческихъ формъ представляетъ намъ явно преднамѣренно „архаическій“

идолъ съ острововъ Гервея, хранящійся въ мюнхенской коллекціи. Подъ большою остроконечною головою, сплющенною съ боковъ, помѣщено съ каждой стороны по искалѣченной, зазубренной сзади рукѣ съ тремя пальцами, а туловище составлено изъ шести маленькихъ, присѣвшихъ человѣческихъ фигуръ съ растопыренными ногами, причемъ эти фигуры примыкаютъ другъ къ другу непрерывнымъ рядомъ, попеременно представляясь спереди и сбоку. Если въ подобныхъ произведеніяхъ выражается такая же миѳологическая фантазія, какъ въ меланезійской рѣзьбѣ Новаго Мекленбурга, то надо признать, что здѣсь эта фантазія выражена проще и строже.

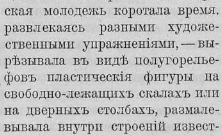
Изображенія подобнаго рода имѣютъ весьма важное значеніе для объясненія полинезійской орнаментики. Исходя отъ женскихъ фигуръ, изображенныхъ плоскою рѣзьбою на декоративанныхъ священныхъ сѣкирахъ, священныхъ веслахъ и барабанахъ, находимыхъ на Гервейскихъ островахъ, Ридъ и Гіальмаръ Стольпе пытались объяснить происхожденіе цѣлаго класса повидимому геометрическихъ линейныхъ орнаментовъ этихъ острововъ отъ стилизированія этихъ фигуръ, и, слѣдовательно, не только признать всю эту орнаментику состоящею изъ безчисленнаго множества фигуръ богинь, но и видѣть въ ней выраженіе религіозно-символическихъ представленій, очень родственныхъ съ тѣми, какія мы находимъ у меланезійцевъ. На прилагаемомъ рисункѣ, представляющемъ эти орнаменты, фиг. *а* находится на рукояткѣ весла (гамбургскій музей), *б* — на ручкѣ ковша (базельскій музей), *в* — на широкой части весла, *г* — на обухѣ сѣкиры (стокгольмскій антикваріумъ). Такого рода попытки объясненія, конечно, не слѣдуетъ обобщать, такъ какъ онѣ даже относительно сосѣднихъ мѣстностей могутъ привести къ противоположнымъ выводамъ. Самъ Стольпе, кромѣ области Раротонга-Тубуай-Таити, откуда взятъ приведенный примѣръ, признаетъ въ Полинезіи еще цѣлый рядъ другихъ провинцій, важныхъ въ отношеніи орнаментальнаго искусства. Въ провинціи Тонга-Самоа, напр., господствуютъ прямыя и зигзагообразныя линіи, иногда набѣгающія другъ на друга, но оставляющія тамъ и сямъ мѣсто для всаженныхъ между ними фигуръ людей и животныхъ. Въ провинціи Маори (Новая Зеландія) орнаментика состоитъ изъ кривыхъ линій, по большей части даже изъ вполнѣ развившихся спиральныхъ линій, которыя, благодаря часто являющимся среди нихъ рако-



Орнаменты Гервейскихъ острововъ. По Гіальмару Стольпе.

винамъ-глазамъ, принимаютъ иногда искаженный видъ человѣческаго лица.

Наконецъ, особую культурную область Полинезіи составляетъ или составлялъ маленькій островъ Пасхи, лежащій на крайнемъ востокѣ этой массы островковъ. Со времени сообщеній Гейзелера и Томпсона мы можемъ составить себѣ ясное понятіе о своеобразномъ искусствѣ этого обособленнаго мірка, населеннаго всего лишь 150-ю душами. Изъ архитектурныхъ произведеній этого острова намъ прежде всего бросаются въ глаза маленькіе каменные дома ваятелей, безъ оконъ, крытые каменными поперечными балками, близъ кратера горы Рана-Рорака, и дома собирателей яицъ чаекъ на обращенномъ къ морю склонѣ горы Ранакао. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ мѣстахъ, бури сносили бы деревянныя хижины. И здѣсь, значитъ, можно видѣть, до какой степени изобрѣтательна бываетъ нужда. Выжидая на склонѣ Ранакао морскихъ птицъ, мужская молодежь коротала время, развлекаясь разными художественными упражненіями, — вырѣзывала въ видѣ полугорельефовъ пластическія фигуры на свободно-лежащихъ скалахъ или на дверныхъ столбахъ, размалевывала внутри строеній известковыя плиты красной черной и бѣлой красками и покрывала ихъ разными изображеніями. Главное содержаніе этихъ изваяній и картинъ—полуживотныя - получеловѣческія фигуры боговъ, преимущественно фигура хранителя яицъ морскихъ птицъ, великаго морского бога Меке-Меке съ клювомъ чайки. Эти художественныя произведенія можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ.



Платформа съ каменною фигурою, на остр. Пасхи. По Томпсону.

На всѣхъ берегахъ острова сохранились развалины прежнихъ жилищъ и, рядомъ съ ними, собственно не храмы, а находящіяся въ связи съ каменными гробницами, производящими иногда впечатлѣніе дольменовъ, большія каменныя платформы, на которыхъ помѣщались изваянія предковъ, боготворимыхъ вполнѣ или наполовину. Нѣчто подобное мы находимъ на всѣхъ островахъ Тихаго океана; но своеобразность этихъ сооруженій на островѣ Пасхи состоитъ именно въ томъ, что платформы встрѣчаются очень часто и имѣютъ огромныя пропорціи, а также въ оригинальности и крупномъ размѣрѣ водруженныхъ на нихъ колоссальныхъ каменныхъ изваяній, производство которыхъ было наслѣдственно въ извѣстномъ классѣ скульпторовъ. Теперь уже ни одна изъ этихъ статуй не стоитъ прямо; въ большинствѣ случаевъ онѣ лежатъ въ болѣе или менѣе хорошо сохранившемся видѣ на своихъ подставкахъ или около нихъ. Томпсонъ описалъ 113 подобныхъ платформъ; самая громад-

ная изъ нихъ — платформа Тонгарики подъ Раной-Роракой, достигающая, вмѣстѣ со своими крыльями, 160-ти метровъ длины. Этотъ же путешественникъ насчиталъ на маленькомъ островѣ не менѣе 555 каменныхъ статуй указаннаго рода. Изъ нихъ, самыя мелкія — вышиною меньше 1 метра, самыя крупныя доходятъ до 21 метра. Замѣчательно, что эти статуи представляютъ лишь полуфигуры съ огромными головами. Рукъ или совсѣмъ нѣтъ, или онѣ только намѣчены плоскимъ рельфомъ на туловищѣ. Головы сзади обыкновенно срѣзаны, а спереди характерно обработаны въ извѣстномъ типѣ, причемъ всѣ отличаются громадными ушами, низкимъ выдающимся лбомъ, скуластыми щеками, длиннымъ, вогнутымъ вовнутрь носомъ, толстыми ноздрями и тонкими, сжатыми, но нѣсколько выдающимися впередъ губами. Головы сверху срѣзаны прямо, и на нихъ надѣвались огромныя цилиндрическія чалмообразныя красныя шапки, которыя, конечно, также свалились и теперь обыкновенно валяются по близости статуй. Фигуры эти на самой горѣ Рана-Рорака высѣкались изъ сѣраго вулканическаго камня, а шапки изготовлялись изъ краснаго туффа, добываемаго въ холмахъ Тераай, въ западной части острова. На нашемъ рисункѣ (стр. 78) изображена платформа съ однимъ истуканомъ подобнаго рода. На другихъ платформахъ ставилось до полдюжины такихъ фигуръ. Всѣ онѣ — порожденія художественнаго творчества, принадлежащаго къ наиболѣе загадочнымъ явленіямъ въ исторіи искусства.

Въ настоящее время на островѣ Пасхи изображенія предковъ и боговъ рѣжутся только изъ дерева. Такія изображенія можно изучать въ лондонскомъ, берлинскомъ, дрезденскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. Чисто-человѣческія фигуры обыкновенно считаются представляющими предковъ. Онѣ имѣютъ особенный типъ, отличающійся отъ типа вышеуказанныхъ старинныхъ каменныхъ изваяній между прочимъ строеніемъ головы и лица. Глаза, сдѣланные изъ вставленныхъ камней или костей, выступаютъ изъ-подъ выдающихся впередъ лобныхъ костей въ видѣ большихъ круглыхъ выпуклостей. Носъ — не впалый въ срединѣ, а горбатый, какъ у семитовъ. Ротъ—большой и открытый. Тѣло — до того тощее, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ явственно обрисовываются ребра. Но настоящими идолами острова Пасхи считаются деревянныя статуи, похожія на ящерицъ съ рыбьими головами и свидѣтельствующія о непосредственно-наивномъ воспріятіи художниками впечатлѣній природы.

Лучшимъ доказательствомъ того, что жители этого уединеннаго острова достигли сравнительно высокой культуры, служитъ тотъ фактъ, что они обладали настоящимъ, разработаннымъ фигуративнымъ письмомъ, образцы котораго сохранились отчасти на утвари, отчасти на скалахъ и на домовыхъ столбахъ, отчасти на особыхъ деревянныхъ табличкахъ, какія можно видѣть напр. въ вашингтонскомъ національномъ музеѣ и въ музеѣ Сантъ-Яго, въ Чили. Письмена на этихъ табличкахъ состоятъ изъ правильныхъ рядовъ часто повторяющихся знаковъ,

въ которыхъ можно различить стилизированныя изображенія изъ жизни животныхъ и людей. Это фигуративное письмо, видимо, представляетъ переходъ отъ пиктографіи къ идеографіи, уже способной передавать извѣстныя опредѣленныя понятія. Памятники такого рода ставятъ насъ уже на границу между первобытными и культурными народами.

Если отъ острова Пасхи мы перенесемся чрезъ Великій океанъ на берегъ Америки, то для того, чтобы добраться до ближайшихъ родственниковъ полинезійцевъ, до сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, намъ нѣтъ надобности проникать еще дальше на востокъ, а слѣдуетъ, обратившись къ сѣверу, снова принять западное направленіе, и ничто не помѣшаетъ намъ найти и тутъ доказательство внутренней связи между обширными краями, простирающимися съ той и другой сторонъ Тихаго океана, — краями, изъ которыхъ „Новый Свѣтъ", по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, пережилъ подобно „Старому Свѣту", и „палеолитическую", и „неолитическую" эпохи. Томасъ Вильсонъ въ прекрасномъ, сжатомъ обзорѣ недавно разсортировалъ и сопоставилъ найденныя въ Америкѣ произведенія человѣческой руки, относящіяся къ этимъ обѣимъ ступенямъ культуры, съ произведеніями, найденными въ Старомъ Свѣтѣ. Впрочемъ, палеолитическія находки, сдѣланныя въ Америкѣ, не представляютъ особеннаго художественнаго интереса, а такъ называемый Ленапскій камень (Lenape Stone) съ нацарапаннымъ на немъ изображеніемъ мамонта въ коллекціи Паксома самимъ Вильсономъ признается за поддѣльный. Истинной древности неолитическихъ произведеній Америки невозможно установить; древнѣйшимъ изъ нихъ, быть-можетъ, всего лишь нѣсколько столѣтій отъ роду, и, съ нашей точки зрѣнія, они относятся скорѣе къ этнографическому, чѣмъ къ доисторическому искусству. Въ виду этого, Цирусъ Томасъ, авторъ новѣйшаго сочиненія о доисторическихъ временахъ Америки, вообще полагаетъ, что раздѣленіе доисторической эпохи въ Европѣ на палеолитическую, неолитическую и бронзовую не примѣнимо къ Америкѣ.

Индѣйскія племена Сѣверной и Южной Америки, которыя мы считаемъ первобытными народами, стоящими на ступени позднѣйшей каменной эпохи, имѣютъ много религіозныхъ воззрѣній, общихъ съ полинезійскими. По словамъ Ратцеля, „почти ни одна черта полинезійской миѳологіи не отсутствуетъ въ Америкѣ". Религія эта имѣетъ скорѣе пандемоническій, чѣмъ политеистическій характеръ. Весь міръ представляется населеннымъ духами. Въ растеніяхъ и животныхъ, главнымъ образомъ въ птицахъ, змѣяхъ, черепахахъ, рыбахъ, а также въ медвѣдяхъ и волкахъ, воплощаются творческія силы смутно сознаваемаго начальнаго существа, которое чаще въ нашихъ поэтическихъ произведеніяхъ, чѣмъ у нашихъ этнологовъ, называется „Великомъ Духомъ"; существо это во всей своей полнотѣ и чистотѣ проявляется прежде всего въ солнцѣ, поклоненіе которому въ болѣе или менѣе развитой формѣ

свойственно всѣмъ американцамъ. Божественными отпрысками небесъ признаются также вожди, пользующіеся почитаніемъ, какъ родоначальники племенъ; а такъ какъ племена ставятся въ связь съ священными животными, играющими важную роль въ сказаніяхъ о твореніи, то каждое племя имѣетъ свое особое священное животное, постоянно служащее гербомъ племени: это — тотемъ индѣйцевъ, соотвѣтствующій кобонгу австралійцевъ.

Сѣверо-западные американцы суть индѣйцы, живущіе на сѣверо-западномъ берегу Америки и на лежащихъ близъ него островахъ, преимущественно тлинкиты на материкѣ, гайды на островахъ королевы Шарлотты и жители острова Ванкувера. Такъ какъ эти племена обитаютъ между 50 и 60 градусами сѣверной широты, то понятно, что ихъ большинство сооружаетъ себѣ крѣпкія хижины, снабженныя крышами съ фронтонами; рѣзныя работы на этихъ хижинахъ, передъ ними и внутри нихъ составляютъ главную и наиболѣе своеобразную отрасль искусства этихъ народовъ, въ фантазіи которыхъ, какъ въ фантазіи меланезійцевъ и нѣкоторыхъ полинезійцевъ, страннымъ образомъ соединяются формы человѣка съ формами животныхъ. Прежде всего мы видимъ это на домовыхъ столбахъ и на гербовыхъ или тотемныхъ столбахъ, обыкновенно поднимающихся у входной двери высоко надъ домомъ и крышей, такъ что ихъ видно издалека. Изображенія эти составлены изъ сидящихъ другъ надъ другомъ, головою вверхъ или внизъ, схватившихъ другъ друга, иногда съ почти открытою пастью нападающихъ другъ на друга или держащихъ другъ друга фигуръ животныхъ или людей, причемъ эта фантастическая, ярко-раскрашенная рѣзьба обыкновенно увѣнчивается изображеніемъ животнаго-тотема. Объясненіе, данное Шурцемъ малайскимъ, меланезійскимъ и полинезійскимъ рѣзнымъ работамъ подобнаго рода, находитъ себѣ подтвержденіе въ этихъ художественныхъ произведеніяхъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ. И здѣсь высказывается тѣсная связь между культами предковъ, животныхъ, тотемовъ и мертвыхъ. Всѣ эти сооруженія имѣютъ характеръ родословныхъ деревьевъ (см. стр. 71 и 72). По сравненію съ рѣзьбою Новаго Мекленбурга, индѣйскія работы, несмотря на свою болѣе яркую окраску, въ которой зеленый и синій цвѣта присоединяются въ изобиліи къ старымъ тремъ цвѣтамъ (черному, бѣлому и красному, или къ черному, желтому и красному), отличаются бо̀льшею ясностью и трезвостью отдѣльныхъ мотивовъ, равно какъ и бо̀льшею рѣзкостью и гладкостью исполненія. Въ исторіи искусства онѣ принадлежатъ къ наиболѣе фантастическимъ его созданіямъ. Во входномъ залѣ берлинскаго музея народовѣдѣнія, гдѣ, среди коллекціи Якобсена, хранятся самыя замѣчательныя художественныя произведенія этихъ народовъ, вниманіе зрителя прежде всего привлекаетъ къ себѣ великолѣпный оригиналъ подобной тотемной колонны, произведеніе индѣйцевъ племени гайда (см. рис. на стр. 82).

У сѣверо-западныхъ американцевъ нѣтъ недостатка и въ большихъ

Тотемный столбъ индѣйскаго племени гайда. Съ оригинала, хранящагося въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія.

деревянныхъ изваяніяхъ, которыя должно считать изображеніями предковъ или предводителей, а не религіозными фигурами. Головы этихъ изваяній обыкновенно черезчуръ велики, туловища слишкомъ коротки, позы, въ предѣлахъ „фронтальности", подвижны и натуральны, а лица окрашены въ подражаніе татуировкѣ. Въ лучшихъ изъ этихъ изображеній видно бо̀льшее пониманіе строенія тѣла, лица и отдѣльныхъ членовъ, особенно рукъ, чѣмъ въ превосходнѣйшихъ полинезійскихъ произведеніяхъ подобнаго рода. Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія хранится множество такихъ деревянныхъ фигуръ величиною приблизительно въ натуру; изъ нихъ особенно хороша фигура присѣвшаго человѣка съ открытымъ ртомъ и поднятой вверхъ правою рукою; эту фигуру считаютъ изображеніемъ вождя, готовящагося произнести рѣчь (см. рис. на стр. 82).

Разнообразная домашняя утварь сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, изготовленная изъ дерева или камня, бываетъ обыкновенно также украшена головами животныхъ или людей, или же имѣетъ искаженную форму живыхъ существъ. Къ такой утвари относятся праздничныя маски, фантастическія гримасы которыхъ свидѣтельствуютъ о склонности фантазіи этого народа къ ужасному; сюда же относятся сѣрыя глиняныя трубки съ изображенными на нихъ искаженными фигурами животныхъ, похожими на находимыя въ Меланезіи; но прежде всего къ этому роду произведеній принадлежатъ горшки, употребляемые для пищи и для жира, а также чаши для питья, имѣющія форму звѣрей или людей. Животныя часто держатъ въ зубахъ или въ клювѣ другихъ животныхъ или даже крошечныхъ людей. Животное то стоитъ на ногахъ, причемъ спина его выдолблена въ видѣ челнока, то лежитъ на спинѣ, и тогда роль самаго сосуда играетъ выдолбленное брюхо. Въ Берлинѣ хранится, между прочимъ, чаша для питья, представляющая собою человѣческую фигуру съ глубоко-впалыми глазами и со скорченными ногами.

Изображенія на плоскости у этихъ народовъ вообще болѣе грубы и неумѣлы, чѣмъ ихъ пластическія произведенія. Рисунки на индѣйской палаткѣ изъ буйволовыхъ кожъ, хранящейся въ

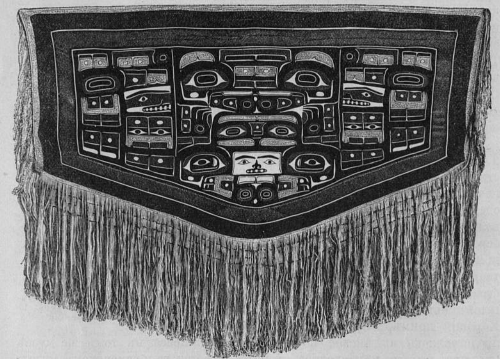
берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, изображаютъ охоту трехъ племенъ, но эта сцена отличается безсвязностью и незаконченностью. Впрочемъ, нѣкоторыя животныя нарисованы такъ живо, что невольно напоминаютъ намъ о сосѣдствѣ эскимосовъ.

Гораздо важнѣйшее значеніе имѣетъ въ искусствѣ сѣверо-американскихъ индѣйцевъ орнаментика въ строгомъ смыслѣ слова. Это — во всемъ мірѣ наиболѣе разработанная орнаментика изъ глазъ, символизмъ которой, наитѣснѣйшимъ образомъ связанный съ религіозными представленіями, сразу поражаетъ всякаго. Головы животныхъ и людей, какъ онѣ ни стилизированы и ни превращены въ линейныя фигуры, отличаются гораздо большею непосредственностью, чѣмъ орнаментика группы Раротонги-Тубуая. Глаза этихъ головъ — особенно видная часть всей орнаментаціи и являются въ ней во множествѣ. По своему мотиву, какъ подробно объясняетъ это Шурцъ, они суть ничто иное, какъ сокращенная форма головы, изъ которой они произошли. Самыя же головы — только сократившіяся формы цѣлыхъ фигуръ животныхъ и людей, изображавшихся первоначально и долженствовавшихъ представлять собою ряды предковъ. Глаза глядятъ на насъ отовсюду: со стѣнъ и оружія, съ одежды и трубокъ, съ сидѣній и покрывалъ. Какъ позволительно судить по стулу вождя, хранящемуся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, воронъ, считающійся у сѣверо-западныхъ индѣйцевъ воплощеніемъ творца міра, солнце и глазъ, постоянно повторяясь и страннымъ образомъ сочетаясь, составляютъ основу богатой системы красно-сине-черно-желтой орнаментики. Хорошій примѣръ преобладанія глаза въ орнаментикѣ представляетъ индѣйское покрывало, находящееся въ томъ же музеѣ (см. рис. на стр. 84); сходное съ нимъ имѣется въ бременскомъ музеѣ.

Сѣверо-западно-американск. рѣзьба изъ дерева. По Бастіану.

Не покидая пока западной Америки, обратимся теперь на югъ, въ Калифорнію. Здѣсь мы тотчасъ наталкиваемся на многочисленные рисунки, нацарапанные на скалахъ, встрѣчающіеся во многихъ мѣстностяхъ Америки и бросающіе лучъ свѣта на культуру цивилизованныхъ индѣйцевъ, жившихъ во времена нашествія европейцевъ. Калифорнійскіе „петроглифы“ и сѣверо-аргентинскіе „кольчакви“ покрываютъ камни и скалы такъ же, какъ и шведскія „Hällristningar“ (см. стр. 39) и ихъ предшественники, ямочки и знаки на такъ называемыхъ „долбленныхъ камняхъ“. Но тогда какъ въ доисторическихъ шведскихъ рисункахъ на камняхъ преобладаетъ картинный, пиктографическій характеръ, въ американскихъ изображеніяхъ такого рода господствуетъ характеръ, письменный, идеографическій, замѣчаемый и въ другихъ рисункахъ индѣйцевъ.

Но, на ряду съ этими рисунками на скалахъ, имѣющими характеръ фигуративнаго письма, въ Калифорніи встрѣчаются также на скалахъ, подъ навѣсами скалъ и при входахъ въ пещеры настоящія картины битвъ и охоты, написанныя черной, бѣлой, красной и желтой земляными красками, и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ покрывающія большія площади скалъ. Животныя въ этихъ изображеніяхъ далеко не столь натуральны и живы, какъ животныя въ подобныхъ же картинахъ бушменовъ (см. стр. 56). Люди представлены по большей части спереди, съ поднятыми



Индѣйское покрывало, орнаментированное глазами. По Бастіану.

вверхъ руками, но неумѣло, въ видѣ силуэтовъ. Любопытно, что нѣкоторыя фигуры выкрашены наполовину въ черный цвѣтъ, наполовину въ красный, причемъ эта окраска произведена то вдоль, какъ напр. въ пещерѣ Санъ-Боргиты и подъ навѣсомъ скалы Санъ-Хуана, то поперекъ, какъ въ Пальмарито, на восточномъ склонѣ Сьерры де-Санъ-Франсиско. Связь между неловко-помѣщенными рядомъ фигурами приходится по большей части угадывать. Леонъ Дике насчитываетъ въ Нижней Калифорніи не менѣе тридцати мѣстъ, гдѣ найдены подобныя изображенія.

Индѣйцы, обитающіе или обитавшіе во всей сѣверной Америкѣ восточнѣе Скалистыхъ горъ — настоящіе „краснокожіе“, разсѣянные остатки которыхъ донынѣ живутъ среди „блѣднолицыхъ“, которые лишили ихъ старинныхъ жилищъ, старинной вѣры, стариннаго искус-

ства. То, что мы знаемъ объ искусствѣ этихъ „настоящихъ“ индѣйцевъ, въ значительной степени принадлежитъ исторіи или доисторическому прошлому, которое однако, какъ недавно убѣдительнымъ образомъ снова доказалъ Эмиль Шмидтъ, въ большинствѣ случаевъ не слишкомъ удалено отъ вторженія европейцевъ въ эту часть Америки. Свидѣтельствомъ художественной предпріимчивости этихъ индѣйцевъ являются прежде всего земляные холмы и валы, заставившіе американистовъ, называющихъ ихъ „mounds“, немало поломать себѣ голову. Эти „mounds“ при совершенно кругломъ основаніи имѣютъ конусообразную, а иногда и куполообразную форму, или же при четырехугольномъ основаніи пирамидальную форму, нерѣдко съ площадкою наверху и со ступенями на всѣхъ четырехъ граняхъ, или же, наконецъ, форму неправильныхъ полувозвышеній, на которыя должно смотрѣть, какъ на огромныя, сложенныя изъ земли изображенія людей, четвероногихъ, птицъ, ящерицъ, черепахъ и т. п. Такъ называемые „Effigy-Mounds“, или звѣриные холмы, возвышающіеся не болѣе, какъ на два метра надъ поверхностью земли, но простирающіеся въ длину болѣе, чѣмъ на сотню метровъ, представляли бы собою совершенно особенный родъ художественныхъ произведеній, если бы было вообще возможно доказать, какъ утверждаетъ Цирусъ Томасъ, что древніе индѣйцы дѣйствительно желали изображать въ нихъ животныхъ, формы которыхъ теперь трудно различимы. Иногда приходитъ на мысль, что только фантазія бѣлыхъ завоевателей могла усмотрѣть въ этихъ земляныхъ холмахъ и валахъ фигуры животныхъ. Земляные валы служили бо̀льшею частью военными укрѣпленіями; широкія платформы и террасы — очевидно для того, чтобы строить на нихъ жилища, а иногда и цѣлыя деревни; усѣченныя пирамиды со ступенями нерѣдко увѣнчивались алтарями, а собственно земляные холмы или „mounds“ въ тѣсномъ смыслѣ слова, изъ которыхъ высочайшій, пирамида Кагокіа (Cahokia), въ Иллинойсѣ, достигаетъ въ вышину до 30 метровъ, суть нечто иное, какъ могильные курганы. Предметы, открытые въ „mounds“, принадлежатъ вообще къ наиболѣе цѣннымъ произведеніямъ индѣйскаго искусства. Здѣсь найдены въ небольшомъ числѣ остатки простого плетенья и тканья, очень часто встрѣчаются хорошо отшлифованное каменное оружіе и орудія, переносящія насъ въ цвѣтущую пору позднѣйшей каменной эпохи; менѣе многочисленны, распространены неравномѣрно и болѣе сосредоточены лишь въ извѣстныхъ мѣстахъ изготовленные холоднымъ путемъ мѣдные топоры, ножи, рѣзаки, острія стрѣлъ и копій, иглы, шила и предметы украшенія — издѣлія, которыя завелись у индѣйцевъ раньше, чѣмъ у полинезійцевъ; нѣтъ также недостатка въ украшеніяхъ изъ кости, рога, раковинъ, перламутровыхъ пластинокъ и жемчужинъ, находимыхъ въ раковинахъ; глиняные сосуды, сформованные отъ руки или при помощи отпечатавшагося на нихъ плетенаго каркаса, съ простыми вдавленными или врѣзан-

ными, иногда раскрашенными орнаментами, напоминаютъ сосуды позднѣйшаго и самаго поздняго каменнаго періода Европы и встрѣчаются часто въ различныхъ пунктахъ области индѣйцевъ; но весь глиняный сосудъ нерѣдко и тутъ имѣетъ форму присѣвшаго человѣка или форму животнаго, напр. медвѣдя, лягушки, черепахи, сокола, совы. Впрочемъ, сосуды были высѣкаемы также изъ камня. Большую художественную рѣдкость составляютъ находимыя въ индѣйскихъ „mounds“, искусно вырѣзанныя каменныя табачныя трубки, головкамъ которыхъ, чисто-поамерикански, приданъ видъ человѣческихъ фигуръ или животныхъ. Эмиль Шмидтъ даетъ слѣдующее описаніе этой индѣйской трубочной пластики, которую можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ: „То изображаются человѣческія головы, своими выразительными чертами лица, крупнымъ носомъ и широкими скулами, своими разрисованными или татуированными физіономіями напоминающія типъ индѣйской расы; то воспроизводятся четвероногія — бобры, выдры, дикія кошки, медвѣди, пантеры, волки, бѣлки, прыгунчики, или же птицы — цапли, орлы, тетеревятники, сарычи, вороны, дубоносы и т. д., или, наконецъ, лягушки, змѣи, черепахи. Огромное большинство этихъ отлично сдѣланныхъ трубокъ (около 200 штукъ) найдено въ одномъ изъ земляныхъ холмовъ, въ такъ называемомъ холмѣ трубокъ, близъ Чилликота“.

Каменныя трубки самой искусной работы изготовлялись на югѣ нынѣшняго штата Огіо, большая же часть мѣдныхъ предметовъ найдена была въ той области Верхняго Озера, гдѣ добывалась мѣдь, особенно въ Висконсинѣ, и если такъ называемые звѣриные холмы, за немногими исключеніями, составляютъ особенность южной части Висконсина, сѣверной части Иллинойса и сѣверо-восточнаго угла Іовы, то могильные холмы съ каменными камерами встрѣчаются главнымъ образомъ въ Теннесси и Кентукки — въ той индѣйской провинціи, въ которой господствовали самое художественное гончарное производство и самая фантастическая орнаментація, состоявшая изъ геометрическихъ фигуръ и изъ изображеній человѣка и животныхъ.

Уже не тотъ характеръ имѣетъ искусство такъ называемыхъ индѣйцевъ-пуэбло, въ юго-западной части сѣверной Америки. Ихъ каменныя и глиняныя художественныя издѣлія, образцами которыхъ служатъ, между прочимъ, обширныя постройки для общаго жилья, такъ сказать „однодомныя деревни“, расположенныя на степныхъ холмахъ, и искусныя „Cliff dwellings“ (жилища въ скалахъ на склонахъ утесовъ) представляетъ собою, повидимому, переходъ къ формамъ старинныхъ культурныхъ странъ Америки, пограничныхъ съ областями юго-западной Америки; то же самое можно сказать и о гончарномъ искусствѣ этихъ индѣйцевъ, горшечныя издѣлія которыхъ украшены по бѣлому фону черными или красными узорами въ видѣ спиральныхъ и волнообраз-

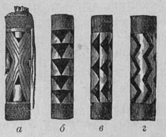
ныхъ линій, крючковатыхъ крестовъ и завитковъ, полосъ меандра или зигзаговъ.

Изъ южно-американскихъ племенъ, принадлежащихъ къ культурной ступени каменной эпохи, только бразильскіе лѣсные индѣйцы достойны вниманія историковъ искусства. Изъ нихъ выдвигаются для насъ на первый планъ обитатели береговъ верхняго Шингу, южнаго притока Амазонки, а именно племена бакаири, ауэтё и пр., и это — преимущественно потому, что въ послѣднее время такіе ученые, какъ Пауль Эренрейхъ и Карлъ фонъ-денъ-Штейненъ, подробнѣйшимъ образомъ изучили искусство этихъ племенъ и представили его, какъ примѣръ первоначальнаго развитія вообще всякаго искусства. Названныя племена незнакомы съ металлами; у нихъ мужчины охотятся и ловятъ рыбу, а женщины отчасти занимаются земледѣліемъ, но также ткутъ и лѣпятъ глиняные горшки. Любопытно, что именно у нихъ можно было прослѣдить очевидное происхожденіе гончарнаго дѣла отъ подражанія болѣе древнимъ, употребляемымъ нынѣ только на крайнемъ югѣ Америки сосудамъ, сдѣланнымъ изъ тыквъ, и плетенымъ корзинкамъ, нерѣдко служившимъ для формованія горшковъ.

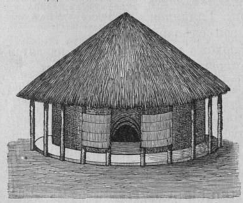
Рисунки на столбахъ у племени ауэтё. По К. фонъ-денъ-Штейнену.

Въ отношеніи способности къ пластикѣ, эти племена не уступаютъ большинству другихъ народовъ тихоокеанско-американской группы. Глиняная бакаириская кукла, снимокъ съ которой сдѣланъ фонъ-денъ-Штейненомъ, поразительно похожа на человѣческія изваянія, принадлежащія доисторической позднѣйшей каменной эпохѣ Европы. Рѣзныя деревянныя скамейки въ видѣ ягуаровъ, обезьянъ, грифовъ и клювачей столь же мало знакомятъ насъ съ какими-нибудь новыми сторонами искусства, какъ и глиняные горшки въ видѣ летучихъ мышей, броненосцевъ, лѣнивцевъ, утокъ, совъ, голубей, ящерицъ, лягушекъ и черепахъ. Замѣтимъ только, что горшки въ видѣ жабъ и ящерицъ изумительны по своей натуральности. Рисовальное искусство этихъ народовъ особенно наглядно доказываетъ связь между изображеніями естественныхъ предметовъ и геометрическими фигурами. Такъ рисунки на столбахъ въ „хижинѣ художниковъ“ у племени ауэтё (см. прилагаемый рис.), изображающіе животныхъ въ угловатыхъ очертаніяхъ, между прочимъ ящерицу и змѣю съ ромбоидальными головами и обезьяну, тѣло которой состоитъ изъ двухъ треугольниковъ, сливающихся одинъ съ другимъ вершинами, ясно показываютъ, какимъ образомъ впечатлѣнія природы начинаютъ переходить въ геометрическія формы; образцы орнаментовъ въ домѣ старшины одной изъ бакаирискихъ деревень, — орнаментовъ, тянувшихся вдоль по фризу, составленному изъ окрашенныхъ въ бѣлую краску кусковъ коры, еще яснѣе доказываютъ, что обычные въ этихъ мѣстностяхъ орнаменты — угловато-стилизированныя воспро-

изведенія цѣлыхъ животныхъ или ихъ частей. Названіе нѣкоторыхъ образцовыхъ узоровъ и ихъ объясненіе, единогласно даваемое туземцами, не допускаютъ никакого сомнѣнія въ правильности ихъ толкованія: волнообразныя и зигзагообразныя линіи означаютъ змѣй, пятна на кожѣ змѣй превратились въ точки, разставленныя около линій; рыбы получили преимущественно видъ ромбовъ съ разными приставками для отличенія однѣхъ породъ отъ другихъ; летучія мыши приняли форму трехугольниковъ, хотя обыкновенно трехугольникъ служитъ изображеніемъ единственной маленькой одежды женщинъ этихъ краевъ (улури). Любимый мотивъ орнаментики этихъ племенъ — ромбъ, всѣ четыре угла котораго заполнены черными трехугольниками. Они называютъ этотъ мотивъ „мерешу“ — именемъ одной изъ мѣстныхъ рыбъ, имѣющей приблизительно ромбоидальную форму; трехугольники же внутри ромба означаютъ голову, хвостъ и плавники. Всѣ эти орнаменты можно видѣть, напр., на деревяжкахъ, вѣшаемыхъ на спинѣ и составляющихъ праздничное украшеніе племени бакаири. На прилагемомъ здѣсь рисункѣ *а* представляетъ узоръ мерешу, *б* — узоръ улури, *в* — узоръ летучей мыши, *г* — узоръ змѣи. Достойно вниманія заявленіе фонъ-денъ-Штейнена, что воспоминаніе о первоначальной идеѣ этихъ узоровъ сохранилось въ племени ауэтё менѣе живо, чѣмъ въ племени бакаири. Это подтверждаетъ наше мнѣніе (см. стр. 53), что геометрическіе декоративные узоры, каково бы ни было ихъ происхожденіе, по прошествіи нѣсколькихъ поколѣній теряютъ свое первоначальное значеніе и переходятъ въ сознаніе народовъ въ видѣ геометрическихъ фигуръ. Всѣ толкованія фонъ-денъ-Штейнена согласуются съ нашимъ собственнымъ выводомъ изъ наблюденія надъ доисторическими изображеніями, заключающимся въ томъ, что наблюденіе природы и бо̀льшее или меньшее стилизированіе взятыхъ изъ нея формъ составляютъ основу всякаго искусства, всякой орнаментики, даже геометрическихъ, линейныхъ узоровъ. Въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, первообразъ узора и способъ, какимъ возникаетъ послѣдній, различны, причемъ иногда бываетъ, что фигуры живыхъ существъ снова передѣлываются въ геометрическія формы. Но что развитіе орнамента, исходящее изъ наблюденія различныхъ предметовъ природы,



Бакаирскіе орнаменты. По К. фонъ-денъ-Штейнену.


Хижина Марутсе-Мамбундскаго царства. По Голубу.

всегда приводитъ къ тѣмъ же самымъ геометрическимъ фигурамъ—это, какъ мы уже замѣтили раньше, свидѣтельствуетъ о томъ, что человѣку прирождена склонность къ математикѣ.

3. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами.

Проведеніе границы между первобытными и культурными народами—задача, способная возбуждать споры. Если бы кто-либо захотѣлъ признавать за первобытные народы только „дикарей“ существующихъ охотой и рыбной ловлей, а народы на доисторическихъ ступеняхъ позднѣйшей каменной и ранней металлической эпохъ сталъ называть „полукультурными“, то противъ этого нашлось бы мало возраженій. Для насъ дѣло не въ названіи, а въ ходѣ развитія.

Въ доисторической Европѣ введеніе металловъ въ употребленіе, прежде всего бронзы, придало всему быту народовъ новый, болѣе отрадный, болѣе блестящій характеръ и выдвинуло на первый планъ новый способъ украшенія, хотя въ главныхъ отрасляхъ искусства, въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, поворотъ къ лучшему пониманію формъ и къ бо̀льшей зрѣлости произошелъ не вдругъ, а постепенно; такъ, искусство „первобытныхъ народовъ“, умѣющихъ обработывать металлы, особенно желѣзо, напр., искусство африканскихъ негровъ и малайцевъ юго-восточной Азіи, еще далеко не во всѣхъ, хотя во многихъ отношеніяхъ, возвышается надъ искусствомъ первобытныхъ народовъ, незнакомыхъ съ металлами.

Къ малайцамъ умѣнье добывать и обработывать металлы было занесено, вѣроятно, съ сѣверо-запада, къ неграмъ — съ сѣверо-востока; но знакомство какъ тѣхъ, такъ и другихъ съ металлами древнѣе ихъ временнаго или мѣстнаго повышенія надъ первобытнымъ состояніемъ. Андрее даже считаетъ возможнымъ, что негры сами напали на способъ добыванія желѣза, тѣмъ болѣе, что „ихъ страна на всемъ своемъ протяженіи доставляетъ имъ хорошій, легко расплавляемый матеріалъ въ болотной рудѣ“. Бронза и латунь во всякомъ случаѣ были привезены къ неграмъ въ качествѣ дара чужихъ краевъ; однако большинство металлическихъ издѣлій тѣхъ негритянскихъ племенъ, которыя въ художественномъ отношеніи привлекаютъ къ себѣ наше вниманіе, изготовляются изъ бронзы или латуни.

Какъ къ неграмъ, такъ и къ малайцамъ древнія, чуждыя имъ и болѣе высокія культуры были занесены уже давно. Но тогда какъ малайцы подчинялись послѣдовательно индѣйскому, арабскому и китайскому вліяніямъ въ такой степени, что почти не осталось и слѣда ихъ собственнаго первобытнаго состоянія, негры, несмотря на напоръ на нихъ древнихъ египтянъ, арабовъ, мѣстами на востокѣ и индусовъ, столь упорно держались своихъ особенностей, что только на сѣверѣ занимаемой ими области, вмѣстѣ съ примѣсью чужой крови, произошла и

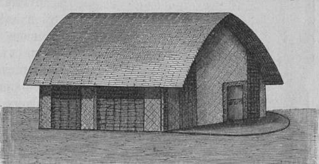
примѣсь чуждыхъ культурныхъ элементовъ; большая же часть „черной части свѣта“, въ отношеніи внѣшнихъ и внутреннихъ свойствъ, мышленія и чувства, познаній и способностей своего населенія, составляетъ довольно однообразное цѣлое. „Африканцы“, говоритъ Фробеніусъ въ своей статьѣ объ образномъ искусствѣ этого населенія, „африканизировали всякій матеріалъ“, а потому „все, принесенное къ нимъ извнѣ, стушевывается“.

Религія африканскихъ негровъ вообще стоитъ ступенью ниже религіи тихоокеанско-американской группы народовъ, съ которой религія негровъ имѣетъ то сходство, что одухотворяетъ всевозможные предметы и отчасти состоитъ въ поклоненіи предкамъ и животнымъ; но она отнюдь не достигаетъ такого же высокаго развитія космогоническихъ и миѳологическихъ представленій. Вѣра негровъ въ безсмертіе душъ сводится къ вѣрѣ въ привидѣнія; надѣленіе животныхъ, растеній, камней и произведеній человѣческой руки чудодѣйственными духовными силами приводитъ негровъ къ фетишизму, къ суевѣрному почитанію самыхъ разнообразныхъ предметовъ, становящихся священными благодаря какому-нибудь обстоятельству или колдовству. Служеніе фетишамъ достигло наибольшаго развитія въ сѣверной и средней Африкѣ. Но настоящіе человѣкообразные идолы болѣе распространены на берегу Атлантическаго, чѣмъ на берегу Индѣйскаго океана.

Мѣста, въ которыхъ у негровъ хранятся фетиши, замѣняютъ этому племени храмы. Въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, на самыхъ отдаленныхъ мѣстахъ, въ самыхъ странныхъ убранствахъ смотрятъ фетиши какъ на посвященныхъ, такъ и на непосвященныхъ. Поэтому объ архитектурѣ собственно храмовъ у негровъ не можетъ быть и рѣчи.

При постройкѣ жилищъ господствуетъ у негровъ форма конуса съ круглымъ или овальнымъ основаніемъ. Въ жилищахъ простѣйшаго типа, стѣны и крыша не отдѣляются другъ отъ друга. Хижина, сплетенная изъ тростника или древесныхъ вѣтвей, не имѣющая оконъ и снабженная только однимъ низкимъ входомъ, похожа на улей или на настоящій конусъ, какъ напр. у кафровъ-зулусовъ въ юго-восточной Африкѣ и у стоящихъ антропологически выше ихъ племенъ ваганда и ваніоро въ области истоковъ Нила—племенъ, у которыхъ хижины вождей, построенныя крайне тщательно, съ навѣсомъ надъ дверью, представляютъ собою высшую ступень развитія типа ульевъ. На болѣе высокой ступени по своей внѣшности стоятъ хижины съ конусообразной крышей и съ цилиндрической стѣной, встрѣчающіяся у большинства племенъ внутренней Африки на ряду съ жилищами, похожими на ульи. Эта крыша опирается то на самую стѣну, то на окружающія ее снаружи вертикальныя подпорки, такъ что образуется галлерея въ родѣ веранды, то, наконецъ, на подпорки внутри хижины, причемъ между подпорками и стѣною образуется также галлерея. Какъ на характерные образцы второго типа, можно указать на хижины открытаго Голубомъ царства

Марутсе-Мамбунда (см. рис. на стр. 88), а на образцы третьяго типа — на хижины бетшуановъ въ юго-западной Африкѣ. Но въ ~~Америкѣ~~ можно встрѣтить и прямоугольное основаніе хижинъ. Оно попадается въ свайныхъ постройкахъ озеръ Моріа на внутренне-африканскомъ плоскогорьѣ, изобилующемъ рѣками и болотами; при болѣе высокомъ состояніи искусства, на такомъ основаніи возводится слегка сводчатая крыша изъ черешковъ листьевъ пальмы-рафія, какъ напр. у племени монбутту въ центрѣ Африки, которое посѣтилъ Швейнфуртъ (см. прилагаемый рис.); такое же основаніе является господствующимъ по всему Конго, въ областяхъ Огове, Габунъ и Камерунъ, гдѣ на немъ нерѣдко сооружаются помѣстительные и удобные дома. Если мы обратимся къ сѣвернымъ границамъ негритянскаго искусства, къ области Нигера-Бенуе въ Суданѣ, гдѣ негры обладаютъ болѣе значительною сѣверною культурою, то убѣдимся, что превосходство жителей этой полосы по части искусства выказывается именно въ архитектурѣ домовъ. Въ жилищѣ царя Уморусса въ Вида, по свидѣтельству Флегеля, рѣзныя деревянныя колонны поддерживаютъ низко-спускающуюся соломенную кровлю, а створки дверей, подобно колоннамъ, украшены искусной рѣзьбой. Къ югу отъ Вида, на Гвинейскомъ берегу, т.-е. опять-таки въ чисто-негритянской странѣ, въ ея древнемъ главномъ городѣ, Бенинѣ, завоеванномъ англичанами въ 1897 г., былъ недавно открытъ полуисторическій міръ искусства, о которомъ еще въ XVI столѣтіи имѣлись сообщенія европейцевъ. Здѣсь архитектура, повидимому, достигла до бòльшаго развитія, чѣмъ гдѣ-бы то ни было въ тропической Африкѣ. Подпорки веранды, равно какъ и балки плоскаго потолка въ царскомъ дворцѣ, надъ которымъ возвышались пирамидальныя башни, были украшены роскошными рельефными бронзовыми пластинками, и огромная бронзовая змѣя, извиваясь, спускалась внизъ съ средняго выступа крыши. Сдѣланныя здѣсь находки подтвердили вѣрность старинныхъ описаній. Въ берлинскомъ и дрезденскомъ музеяхъ народовѣдѣнія находятся головы такихъ змѣй, величиною въ натуру. Въ берлинскомъ и британскомъ музеяхъ можно видѣть также бронзовыя пластинки, на которыхъ изображенъ весьма правдиво входъ во дворецъ, занятый стражами изъ негровъ и украшенный отрубленными головами европейцевъ.



Хижина племени монбутту. По Швейнфурту.

Скульптура — главное искусство негровъ, къ которому почти всѣ

они обнаруживаютъ нѣкоторую способность. И у нихъ въ этомъ искусствѣ первостепенную роль играетъ рѣзьба на деревѣ и изъ дерева, обыкновенно оставляемая нераскрашенною; но на ряду съ нею, особенно въ западной Африкѣ, распространена рѣзьба изъ слоновой кости; въ литыхъ металлическихъ фигурахъ также нѣтъ недостатка, и бронзовыя издѣлія Гвинейскаго берега могутъ даже считаться наиболѣе поучительными произведеніями во всемъ этнографическомъ искусствѣ. Тѣмъ не менѣе, скульптура негровъ имѣетъ вообще другой характеръ, чѣмъ пластика тихоокеанскихъ и американскихъ племенъ. Она — трезвѣе и реалистичнѣе. Фантазія негровъ не склонна къ причудливому сочетанію фигуръ людей и животныхъ, а повсюду, гдѣ у вышеупомянутыхъ племенъ эти фигуры являлись бы въ значеніи генеалогическаго дерева, приводитъ ихъ въ простое, естественное отношеніе однѣхъ къ другимъ.

Фигура женщины-предка у негровъ бонго. По Швейнфурту въ „Artes africanae“.

Ноги человѣческихъ фигуръ и здѣсь почти всегда слишкомъ коротки, но голова обыкновенно не чрезмѣрно велика, туловище же вытянуто, какъ напр. въ женской фигурѣ, изображающей одну изъ прародительницъ у негровъ бонго (см. прилагаемый рис.). Фантазія смѣшливыхъ негровъ приковывается преимущественно къ забавному, комичному, причудливому, вслѣдствіе чего въ ихъ скульптурѣ замѣтно стремленіе къ карикатурѣ, къ предпочтенію всего безобразнаго, необычнаго, непристойнаго, и нерѣдко въ совершенно невѣроятныхъ человѣческихъ фигурахъ проявляется несомнѣнное намѣреніе испугать, привести въ ужасъ.

Въ африканской скульптурѣ невозможно провести рѣзкую черту между идолами, изображеніями предковъ, часто называемыхъ „изображеніями душъ“, изваяніями въ память умершихъ и между свободными созданіями искусства. Но поучительно прослѣдить въ этой скульптурѣ переходъ едва намѣченныхъ полугеометрическихъ формъ въ совершенно естественныя формы и въ ихъ преувеличенія, хотя и тутъ въ отдѣльныхъ случаяхъ путь могъ быть регрессивный. Охранительныя серьги колдуновъ „бамангвато“ (бетшуановъ) въ мюнхенскомъ этнографическомъ музеѣ сильно напоминаютъ человѣческіе зародыши. Волшебная кукла племени бари, живущаго въ верхней области Нила, (въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ) какъ-бы съ сознательной глупостью щеголяетъ своими формами недоразвившагося человѣка. Обнародованныя Швейнфуртомъ статуи предковъ, стоящія гуськомъ передъ могилою старшины Янги у племени бонго, близъ Муди, представляютъ собою неуклюжія фигуры, изготовленныя съ наивною неумѣлостью. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Фробеліусъ указалъ, какъ во всѣхъ частяхъ Африки, на могилахъ знатныхъ людей выставлялись на шестахъ головы благородныхъ, послѣдовавшихъ вмѣстѣ съ ними въ загробный міръ, какъ, благодаря

поклоненію черепамъ, эти столбы духовъ превратились въ образы предковъ, и какъ изъ этихъ столбовъ образовались человѣческія фигуры. Такимъ образомъ длинная шея, похожая на палку, или тонкое, длинное туловище, напоминающее собою шестъ, характеризующія иногда негритянскую пластику, являются остатками шестовъ, отъ которыхъ произошли означенныя фигуры.

Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія есть много деревянныхъ негритянскихъ фигуръ, относящихся къ болѣе высокимъ ступенямъ развитія; но эти изваянія никогда не отличаются такимъ однообразіемъ выполненія, какое мы видимъ, при всей ихъ незрѣлости, въ фигурахъ съ острова Пасхи, съ Новой Зеландіи или изъ сѣверозападной Америки. Каждый негръ — реалистъ, фантазеръ и комикъ на свой ладъ. Фигура колѣнопреклоненной женщины съ чашами и ребенкомъ за спиною, изъ Дагоме, хранящаяся въ Берлинѣ, можетъ служить хорошимъ примѣромъ сравнительно вѣрнаго природѣ изображенія человѣка, въ которомъ однако особенности негритянской расы преувеличены. Деревянная статуэтка женщины, кормящей ребенка грудью, съ берега Лоанго, изданная Юстомъ и находящаяся въ его коллекціи, представляетъ явный примѣръ добросовѣстнаго стремленія къ живой характеристикѣ, какъ указываютъ на то зубы въ большомъ открытомъ ртѣ этой фигуры, ея горбатый еврейскій носъ, дѣйствительно встрѣчающійся на упомянутомъ берегу, ея декоративные рубцы. Деревянный рогатый идолъ съ р. Нигера (въ британскомъ музеѣ) — образчикъ фантастическихъ произведеній негритянскаго искусства, въ которомъ отъ страшнаго до смѣшного — всего одинъ шагъ.

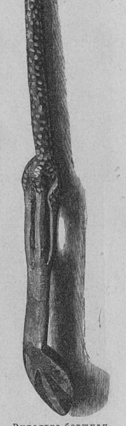
Дверныя створки изъ дома вождя въ Эйрѣ. Съ оригинала, хранящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

Самыя фантастическія работы негровъ по части рѣзьбы на деревѣ — камерунскіе лодочные носы, которые можно видѣть напр. въ берлинскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. По смѣшенію фигуръ животныхъ и людей, по рѣдко встрѣчающемуся въ Африкѣ орнаменту изъ глазъ, по обильной раскраскѣ въ черный, бѣлый, красный и зеленый цвѣта, эти произведенія нѣмецкихъ владѣній въ западной Африкѣ болѣе близки къ произведеніямъ нѣмецкой Океаніи (см. стр. 71), чѣмъ всѣ прочіе продукты африканскаго искусства. „Можетъ быть", говоритъ Генрихъ Шурцъ, „будущее выяснитъ намъ исторію этихъ странныхъ произведеній, повидимому долженствующихъ пролить свѣтъ на многія новыя задачи".

Мы уже говорили о рѣзьбѣ на дверныхъ столбахъ и на дверныхъ створкахъ у гаусскихъ негровъ въ области Нигера-Бенуе (стр. 91). Въ этой орнаментаціи, кромѣ концентрическихъ круговъ и ромбовъ, встрѣчаются крупныя фигуры животныхъ. Особенно интересны двѣ рѣзныя створки двери изъ дома вождя въ Эйрѐ (см. рис. на стр. 93), попавшія въ берлинскій музей народовѣдѣнія. Здѣсь въ нѣсколько рядовъ, помѣщенныхъ одинъ надъ другимъ, изображены горельефомъ фигуры людей и животныхъ и разсказаны неважныя происшествія, содержаніе которыхъ имѣетъ лишь этнографическій интересъ. Въ отношеніи исполненія, онѣ останавливаютъ на себѣ вниманіе не столько формами изображенныхъ плотныхъ, приземистыхъ, неуклюжихъ фигуръ, сколько строгою выдержкою началъ примитивнаго горельефа. Это замѣтилъ еще Юлій Ланге. Люди представлены то съ переда, то съ зада, то въ профиль; животныя, удивительно плохія по рисунку, изображены не иначе, какъ съ боку. Какъ бы то ни было, содержаніе этихъ изображеній, которое Флегель упросилъ объяснить ему владѣльца створокъ, весьма поучительно для сужденія о негритянскомъ искусствѣ. На первой площадкѣ первой створки изображена обезьяна, которая, будучи преслѣдуема леопардомъ и спасаясь отъ него, влѣзла на дерево. На послѣдней площадкѣ второй створки мы видимъ мужчину, удерживаемаго отъ убійства соблазнителя своей жены. Но между всѣми изображенными событіями трудно установить какую бы то ни было внутреннюю связь. Ясно, что ступень искусства, на которой стоятъ эти рельефы, уже не имѣетъ ничего общаго съ первоначальной ступенью, къ которой относятся произведенія охотничьихъ и рыболовствующихъ народовъ. Тѣмъ не менѣе оно еще соотвѣтствуетъ извѣстной „доисторической" стадіи искусства.

Гораздо лучше, чѣмъ эти суданскіе негры, живущіе на границѣ высшей культуры, изображаютъ животныхъ негры, обитающіе въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ бушменами, особенно вышеупомянутые бетшуаны, которые по части рѣзьбы на деревѣ превосходятъ многія другія негритянскія племена. Ручкамъ своихъ ложекъ они обыкновенно даютъ форму животныхъ, всего чаще жирафа, и нельзя не удивляться тому, какъ, при всей неумѣлости рисунка, эти жирафы вѣрны природѣ и вмѣстѣ съ

тѣмъ стилизированы. Понятіе объ этихъ предметахъ можно составить себѣ по ихъ образцамъ, хранящимся въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ и въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія (см. прилаг. рис.). Цѣлые сосуды, сдѣланные въ видѣ животныхъ, въ Африкѣ встрѣчаются рѣже и не столь характерны, какъ въ Америкѣ. Однако въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ-на-М. находится зулусскій деревянный сосудъ, имѣющій форму черепахи.



Рукоятка бетшуанской ложки въ видѣ жирафа. Съ оригинала, находящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

Отливка художественныхъ издѣлій изъ металловъ у негровъ болѣе всего развита опять-таки въ Бенинѣ, бронзовое производство котораго, существовавшее еще въ XVI и XVII столѣтіяхъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ обратило на себя сильное вниманіе европейцевъ. Послѣ 1897 г. въ Европу привезены въ значительномъ количествѣ бронзовыя головы, бронзовая утварь, главнымъ же образомъ бронзовыя пластинки съ рельефными изображеніями. Среди болѣе рѣдкихъ цѣлыхъ фигуръ животныя встрѣчаются чаще, чѣмъ люди. Львиную долю этихъ предметовъ получили берлинскій и британскій музеи; но не остались безъ нихъ и этнографическіе музеи Гамбурга, Дрездена, Вѣны, Лейпцига. Коллекція британскаго музея опубликована Ридомъ и Дальтономъ. Берлинскую коллекцію издастъ уже писавшій о ней Лушанъ. Мнѣнія расходятся относительно назначенія большихъ головъ, обыкновенно снабженныхъ круглымъ отверстіемъ въ верхней части черепа, иногда съ высокимъ головнымъ уборомъ, причемъ шея и подбородокъ совершенно закрыты бусами. Англійскіе ученые считаютъ эти головы сосудами для храненія слоновыхъ клыковъ, украшенныхъ роскошною рѣзьбою, а Лушанъ предполагаетъ существованіе связи между ними и поклоненіемъ черепамъ, умершимъ и предкамъ. Въ лучшихъ изъ такихъ головъ, особенно въ наилучшей головѣ берлинскаго музея, негритянскій типъ воспроизведенъ столь правдиво, индивидуальность лица схвачена столь вѣрно, отливка, произведенная съ утратою восковой модели (à cire perdue), столь превосходна, что только зрѣлое искусство культурныхъ народовъ можетъ противопоставить этимъ издѣліямъ нѣчто подобное. Пластинки съ рельефами нерѣдко бываютъ выгнуты вовнутрь, какъ-бы для того, чтобы быть набитыми на округлость. Кромѣ уже описанныхъ дворцовыхъ изображеній, на этихъ пластинкахъ изображены люди и животныя: люди, коротконогіе, длиннотѣлые, но не особенно большеголовые, представляютъ, какъ и всѣ изваянія нег-

ровъ, частью европейцевъ, а именно португальцевъ въ костюмахъ XVI и XVII столѣтій, частью негровъ, причемъ эти послѣдніе по большей части одѣты и вооружены, какъ показываетъ прилагаемый рисунокъ пластинки изъ коллекціи Ганса Мейера, и рѣже, вѣроятно, только тогда, когда это — чужія племена, обнажены и татуированы. Большинство фигуръ обращено лицомъ прямо къ зрителю. Повороты, переходящіе за правило фронтальности, рѣдки, но встрѣчаются. Изъ животныхъ изображаются преимущественно имѣющія значеніе предковъ или фетишей: леопардъ, крокодилъ, змѣя, черепаха, акула, обезьяна, лягушка, а также слонъ, быкъ и антилопа. Фигуры находятся иногда въ томъ или другомъ отношеніи другъ къ другу, что можно сказать какъ о неграхъ, такъ и бѣлыхъ; но изображенныя на одной и той же пластинкѣ группами или отдѣльно, онѣ обыкновенно стоятъ неподвижно и смотрятъ прямо впередъ. Всѣ онѣ выдѣляются изъ фона, покрытаго узорами чеканной работы въ родѣ вытканныхъ на коврѣ. На нѣкоторыхъ, особенно старательно исполненныхъ, удачныхъ и старинныхъ произведеніяхъ пластики, хранящихся въ Лондонѣ, узоръ состоитъ изъ круговъ и крестовъ, въ огромномъ же большинствѣ случаевъ изъ четырехлепестковыхъ цвѣтовъ, видимыхъ какъ бы сверху и иногда потерявшихъ одинъ, два или три лепестка. По качеству работа бываетъ очень

Бронзовая пластинка изъ Бенина. Съ фотографіи.

различна. Особенно интересно „дерево фетишей“ или, какъ называютъ его Ридъ и Дальтонъ, „палка предковъ“, очевидно надмогильный шестъ упомянутаго вида, хранящійся въ гамбургскомъ музеѣ. Человѣческія головы и животныя и здѣсь находятся въ менѣе тѣсной взаимной связи, чѣмъ напр. у океанійцевъ.

Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что это бронзовое искусство занесено въ Бенинъ въ XVI вѣкѣ португальцами, какъ говорили о томъ англичанамъ сами бенинскіе негры. Но при какомъ бы то ни было взглядѣ на произведенія негровъ приходишь къ убѣжденію, что они и это искусство усвоили себѣ и „африканизировали“. Ридъ и Дальтонъ согласны съ Лушаномъ въ томъ, что изъ сохранившихся произведеній нѣтъ ни одного, которое не было бы дѣломъ негритянскихъ рукъ.

Изъ Бенина техника литья изъ бронзы и латуни очевидно распространилась по всей Гвинеѣ, гдѣ она еще и теперь процвѣтаетъ въ измѣненномъ видѣ. „Современныя работы ашанти и дагомейцевъ“, говоритъ Лушанъ, „безъ сомнѣнія, суть послѣдніе отпрыски стариннаго бенинскаго искусства; въ произведеніяхъ, представляющихъ постепенный переходъ отъ него къ нимъ, нѣтъ недостатка, такъ что мы должны предположить непрерывное упражненіе въ этомъ искусствѣ, продолжавшееся нѣсколько столѣтій“. Сравните, напр., латунный шестъ негровъ огбони изъ Лагоса въ лондонской коллекціи Кристи съ бенинскимъ деревомъ фетишей въ гамбургскомъ музеѣ. И этотъ шестъ свидѣтельствуетъ о томъ, насколько натуральнѣе, чѣмъ меланезійцы, негры соединяютъ для символическо-декоративныхъ цѣлей фигуры людей и животныхъ.

Своеобразный родъ рельефа у западно-африканскихъ негровъ мы видимъ также въ ихъ рѣзьбѣ на слоновой кости. Въ наши музеи попало множество мелкихъ бенинскихъ художественныхъ издѣлій изъ этого матеріала, отличающихся примитивной оживленностью. Разумѣется, въ отношеніи тонкости и свободы исполненія эти арабески, съ трудомъ вырѣзанныя на твердомъ веществѣ, не выдерживаютъ сравненія съ тѣми бронзовыми издѣліями, формы которыхъ первоначально лѣпятся изъ воску, но по матеріалу и замыслу арабески эти могутъ быть поставлены на одну доску съ бронзовыми произведеніями. Цѣлые слоновые клыки весьма искусно были превращаемы въ своеобразные художественные предметы, и нерѣдко вся поверхность клыка покрывалась полурельефною рѣзьбою. Что̀ разсказывается и сопоставляется на этихъ клыкахъ — о томъ мы можемъ пока только догадываться. На слоновыхъ клыкахъ изъ Бенина, недавно привезенныхъ въ большомъ числѣ въ Европу вмѣстѣ съ упомянутыми бронзовыми издѣліями, опять-таки на ряду съ изображеніями негровъ, являются португальцы XVII столѣтія. Этого рода искусство существовало на всемъ Гвинейскомъ берегу. Большіе европейскіе этнографическіе музеи богаты разнообразными произведеніями такого рода, украшенными множествомъ различныхъ фигуръ;

иногда въ старѣйшихъ кабинетахъ рѣдкостей ихъ считаютъ средневѣковыми европейскими произведеніями.

Собственно линейная орнаментика негровъ представляется на первый взглядъ не требующею подробнаго объясненія. Темные треугольники или полукруги на свѣтломъ фонѣ, рядами спускающіеся или свѣшивающіеся съ верхняго края предметовъ или поднимающіеся съ нижняго края, правильные четырехугольники, расположенные въ шахматномъ порядкѣ, зигзагообразныя, параллельныя и перекрещивающіяся линіи встрѣчаются на югѣ и на сѣверѣ, на востокѣ и на западѣ страны, занимаемой неграми, на самыхъ разнообразныхъ предметахъ, въ самыхъ разнообразныхъ видахъ и, какъ кажется, уже давно играютъ роль лишь геометрическихъ украшеній. Изъ прямолинейныхъ орнаментовъ вниманія заслуживаютъ напр. рѣзные на деревѣ или на камнѣ узоры южныхъ африканцевъ, подражающія плетенью; ихъ происхожденіе очевиднѣе, чѣмъ происхожденіе большинства другихъ мотивовъ, ведущихъ свое начало, какъ предполагаютъ, отъ тканья. На прилагаемомъ рисункѣ изображенъ украшенный такимъ образомъ наконечникъ зулусской трубки, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Замѣчателенъ также крючковатый крестъ на латунныхъ гирькахъ ашантіевъ и въ татуировкахъ въ области р. Куилу. Такимъ образомъ крючковатый крестъ встрѣчается и въ Индіи и въ Европѣ, въ Америкѣ и въ Африкѣ, и мы соглашаемся съ Лушаномъ, замѣчающимъ по его поводу: „Я лично вѣрю пока въ возможность того, что этотъ знакъ появился совершенно самостоятельно и независимо у различныхъ народовъ и въ разную пору“.

Каменный наконечникъ зулусской трубки съ орнаментомъ въ видѣ плетенья. По Ратцелю.

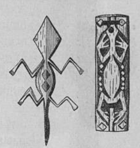
Въ негритянской орнаментикѣ отнюдь нѣтъ также недостатка въ кривыхъ и волнообразныхъ линіяхъ. Розетки на ножнахъ меча изъ Либеріи (въ стокгольмскомъ музеѣ) производятъ впечатлѣніе стилизированныхъ цвѣтковъ. На бронзовыхъ сосудахъ гаусскихъ негровъ встрѣчается также фигура, состоящая изъ трехъ подобій буквы Г, исходящихъ изъ одного общаго центра. Разсматривая эти сосуды, мы снова доходимъ до крайней границы настоящей негритянской орнаментики, которая, подобно всей орнаментикѣ доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, отличается рѣдкостью употребленія мотивовъ растительнаго царства сравнительно съ пользованіемъ человѣческими, животными и линейными мотивами.

Но этнологія не преминула объяснить негритянскую, слагающуюся изъ формъ человѣка и животныхъ, равно какъ и линейную орнаментику такимъ же образомъ, какъ это было сдѣлано относительно океанійской и бразильской. Карлъ Вейле указалъ, что ящерица составляетъ въ Африкѣ основную форму значительной части линейнаго орнамента, и что въ различныхъ узорахъ можно распознать разные виды ящерицъ, на-

чиная съ крокодила и кончая гекко и сцинкомъ; иногда эти орнаменты являются чрезмѣрно развитою, чаще же отощавшею формою своего первообраза (см. прилаг. рис.).

* * *

Негры, не затронутые древнею цивилизаціею береговъ Нила и побережья Средиземнаго моря, несмотря на знакомство свое съ желѣзомъ и обработкою бронзы, въ сущности могутъ считаться первобытнымъ народомъ, но относительно малайцевъ это справедливо только въ извѣстной степени, хотя этнографія и причисляетъ ихъ къ первобытнымъ народамъ. Собственно малайскій міръ юго-восточной Азіи, опять-таки преимущественно міръ островозъ, граничитъ на сѣверѣ и западѣ съ древними культурными народами Азіи, а на востокѣ соприкасается съ меланезійцами и микронезійцами, о которыхъ мы уже говорили. Современное намъ народовѣдѣніе причисляетъ къ малайцамъ прежде всего обитателей Зондскихъ острововъ, Суматры, Борнео, Явы, Целебеса, Моллуккскихъ и Филиппинскихъ острововъ. Въ этнографическомъ отношеніи эти малайцы представляютъ собою смѣшанное племя со многими разновидностями, а потому изученіе ихъ съ точки зрѣнія исторіи искусства наталкивается на многія противорѣчія и трудности. Развалины огромныхъ построекъ, изъ которыхъ самыми величественными надо признать руины буддійскаго храма въ Боробудорѣ, на Явѣ, съ 555-ю·нишами для статуй Будды въ натуральную величину, — принадлежатъ не полукультурному состоянію первобытнаго народа, а браманской и буддійской культурѣ Индіи. То же самое можно сказать и о встрѣчающихся здѣсь многочисленныхъ каменныхъ и бронзовыхъ индусскихъ статуяхъ боговъ. Великолѣпные зеленые, коричневые и синіе глиняные, нерѣдко украшенные драконами сосуды, которые, по свидѣтельству Адольфа-Бернгарда Мейера, принадлежатъ на Борнео и прежде принадлежали на Филиппинахъ къ самымъ цѣннымъ предметамъ утвари въ туземныхъ семействахъ, переходившимъ изъ рода въ родъ, — эти сокровища искусства завезены изъ Китая много столѣтій тому назадъ. Индостанское вліяніе на острова восточно-индѣйскаго архипелага и торговыя сношенія съ Китаемъ существовали еще въ началѣ нашихъ Среднихъ Вѣковъ, можетъ-быть, даже ранѣе. Въ болѣе поздній періодъ Среднихъ Вѣковъ побѣдоносно вступилъ на малайскіе острова исламъ. Вмѣсто старинныхъ индусскихъ храмовъ стали сооружаться мечети, лишенныя какого бы то ни было изящества; искусство литья изъ бронзы было забыто; арабское письмо сдѣлалось хранителемъ довольно незначительной малайской исторіи и поэзіи. Нѣсколько столѣтій послѣ того, на малайскіе острова, особенно на Яву, хлынулъ широкій потокъ европейской цивилизаціи, и

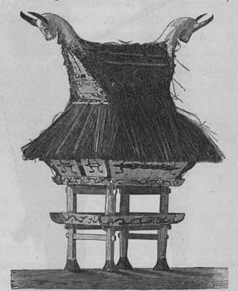

Африканскій орнаментъ въ видѣ ящерицъ. По Вейле.

Баттакскій волшебный жезлъ. По Ратцелю.

китайская промышленность еще въ настоящее время соперничаетъ здѣсь съ европейскою, вытѣсняя древнія туземныя изящныя ремесла. Поэтому мы наврядъ имѣли бы право говорить о малайскомъ искусствѣ, какъ объ искусствѣ первобытнаго народа, стоящаго на ступени металлической эпохи, если бы древнее малайство не удалилось съ береговъ и изъ большихъ городовъ въ горы и внутрь островов и не сохранилось тамъ до извѣстной степени въ чистомъ видѣ. О Явѣ, пожалуй, можно совсѣмъ умолчать. Въ данномъ случаѣ всего интереснѣе для насъ Суматра, Борнео и Люцонъ. Такія племена, какъ баттаки на Суматрѣ и на сосѣднемъ остр. Ніасѣ даяки на Борнео, тагалы, кіанганы и игорроты на Люцонѣ, еще въ настоящее время даютъ возможность имѣть понятіе о первоначальномъ состояніи малайскаго искусства, и если мы будемъ говорить главнымъ образомъ объ искусствѣ даяковъ острова Борнео, то лишь потому, что лучше всего познакомились съ этимъ предметомъ, благодаря извѣстной книгѣ Л.-Р. Гейнса.

До своихъ сношеній съ индусами и китайцами, малайцы, какъ уже доказалъ Крауфордъ на основаніи ихъ языка, были народомъ, занимавшимся земледѣліемъ и скотоводствомъ, тканьемъ изъ растительныхъ волоконъ, добываніемъ и обработкой желѣза, можетъ-быть, также золота, къ которому лишь позднѣе присоединились мѣдь и олово, гончарнымъ дѣломъ, въ которомъ однако не достигли особеннаго мастерства; съ любовью предавались они мореплаванію и торговлѣ и, выработавъ свое собственное буквенное письмо, уже были готовы переступить чрезъ границу первобытнаго состоянія; между тѣмъ ихъ религіозныя воззрѣнія сводились къ такому же культу душъ, предкевъ и животныхъ, какой мы видѣли въ Америкѣ и въ Океаніи, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже приближались къ такой же боязни привидѣній и къ такому же фетишизму, какіе наблюдаются у негровъ. Культъ предковъ, представленіе о кораблѣ мертвыхъ, отвозящемъ души въ загробный міръ, и о птицѣ-носорогѣ, замѣняющей собою корабль мертвыхъ, какъ только загробный міръ переносится за облака, оплодотворили художественную фантазію малайцевъ. Изображенія предковъ, нагроможденныя другъ на друга или расположенныя въ видѣ ряда фигуръ людей и животныхъ, подобныя видѣннымъ нами въ Меланезіи, особенно на Новомъ Мекленбургѣ, и въ Америкѣ, осо-

бенно у сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, — Шурцъ недавно нашелъ у баттаковъ. Какъ на образцы такихъ изображеній, можно указать на волшебные жезлы, хранящіеся въ лейпцигскомъ и дрезденскомъ этнографическихъ музеяхъ (см. рис. на стр. 100); наиболѣе же полнымъ воплощеніемъ миѳовъ о кораблѣ мертвыхъ можно считать баттакскую модель гроба въ видѣ корабля съ головой и хвостомъ птицы-носорога, въ дрезденскомъ музеѣ, и даякскую картину съ подобными кораблями, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Если въ виду этого нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что древне-малайская культура послужила исходнымъ пунктомъ всего разсмотрѣннаго нами малайскаго, полинезійскаго и сѣверо-западнаго американскаго искусства, то нельзя отрицать и того, что искусство этой зоны шло другою, пожалуй, даже противоположною дорогой. При изученіи искусства первобытныхъ народовъ до сихъ поръ почти постоянно ускользаетъ отъ насъ послѣдовательность, въ какой развились одно за другимъ явленія, существующія въ одно и то же время. Научное изслѣдованіе въ этомъ случаѣ то-и-дѣло попадаетъ въ глухіе закоулки и хорошо дѣлаетъ, признавая ихъ таковыми.


Баттакскій домъ. Съ модели, имѣющейся въ дрезденск. этнографич. музеѣ.

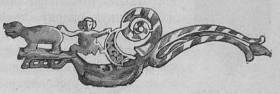
Архитектура жилищъ у малайцевъ имѣетъ свой весьма опредѣленный отпечатокъ. Среди первобытныхъ народовъ они являются самыми ревностными любителями свай, и тамъ, гдѣ не дѣйствовало на нихъ чужеземное вліяніе, до сихъ поръ остались вѣрны свайнымъ постройкамъ. Даже на сушѣ они устраиваютъ себѣ жилища обыкновенно на сваяхъ, иногда возвышающихся болѣе чѣмъ на 12 метровъ надъ поверхностью земли. Городъ Палембангъ на Суматрѣ, въ которомъ роль главной улицы играетъ рѣка Монзи,—Венеція Суматры, городъ свайныхъ построекъ на водѣ; даякскія деревни въ дѣвственномъ лѣсу на Борнео и описанныя Гансомъ Мейеромъ деревни тагаловъ и игорротовъ на горныхъ вершинахъ Люцона состоятъ изъ свайныхъ селеній на сушѣ; помѣстительные семейные дома баттаковъ на Суматрѣ и однодомныя жилища даяковъ на Борнео держатся на сваяхъ точно такъ же, какъ и самыя маленькія хижины этихъ острововъ. У всѣхъ малайскихъ племенъ общее правило — строить жилье съ четырехугольнымъ планомъ, столь удобнымъ при свайныхъ сооруженіяхъ; круглыя, овальныя или восьмиугольныя постройки встрѣчаются лишь въ видѣ исключенія. Высо-

кая крутая крыша, представляющая достаточное сопротивленіе тропическимъ дождямъ, бываетъ то покатая, то съ фронтономъ, то соединяетъ въ себѣ и покатость, и фронтонъ (см. рис. на стр. 101), какъ напр. у баттаковъ, у которыхъ косо-выдающіеся фронтоны поднимаются надъ крутыми скатами крыши. Болѣе обширныя зданія въ рѣдкомъ случаѣ не снабжены верандами, которыя, впрочемъ, иногда замѣняются открытымъ досчатымъ помостомъ, свободно проложеннымъ между сваями на высотѣ нижняго этажа. Для соединенія отдѣльныхъ частей сооруженія въ большинствѣ древнемалайскихъ странъ употребляются только веревки изъ лыка или петли изъ ротанга. Въ украшеніи и убранствѣ домовъ нѣтъ недостатка. У баттаковъ наружныя стѣны расписаны по бѣлому фону многочисленными черными и красными орнаментами или изображеніями животныхъ, а верхи фронтовъ украшены рѣзными изъ дерева символическими головами быковъ. У игорротовъ встрѣчаются изваянныя на дверныхъ столбахъ человѣческія фигуры. У даяковъ фронтоны обыкновенно покрыты обильною рѣзьбою, нерѣдко представляющею завитки, а къ стѣнамъ и на балкахъ придѣланы „рѣзныя фигуры демоновъ и разныя уродливыя маски“, иногда ясно свидѣтельствующія о китайскомъ вліяніи.

Кіанганскія изваянія предковъ. По А.-Б. Мейеру.

Древняя скульптура малайцевъ въ сущности представляетъ собою рѣзьбу по дереву, хотя почти вездѣ у нихъ встрѣчаются также грубыя каменныя фигуры. И въ этой скульптурѣ главную роль играютъ изваянія людей, иногда выдаваемыя за изображенія предковъ; но на ряду съ ними встрѣчаются и такія человѣческія фигуры, которыя, хотя и не

служатъ предметами поклоненія, однако считаются олицетвореніями добрыхъ или злыхъ духовъ и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ ставятся у дверныхъ столбовъ, близъ могильныхъ домиковъ и на дорогахъ для отвращенія дурныхъ вліяній. Хотя эти фигуры въ отношеніи своихъ общихъ пропорцій не столь плохи, какъ меланезійскія и не имѣютъ столь безобразно-большихъ головъ, какъ эти послѣднія, однако въ малайскихъ изваяніяхъ человѣческія формы бываютъ схвачены и переданы нисколько не лучше, чѣмъ въ меланезійскихъ. Впрочемъ, между фигурами, принадлежащими разнымъ островамъ и племенамъ, можно подмѣтить нѣкоторыя типическія различія. Идолы и фигуры предковъ съ острова Ніасса, представленные по большей части присѣвшими и съ покрытыми головами, при тщательной работѣ и вѣрномъ числѣ пальцевъ на рукахъ и на ногахъ, отличаются рѣзкими чертами лица, толстыми губами и короткими, вздернутыми вверхъ носами. Гораздо безобразнѣе подобныя фигуры баттаковъ въ дрезденской коллекціи: головы у нихъ — овальныя, лица и носы — плоскіе, члены тѣла — непропорціональные и безформенные; производимое ими общее впечатлѣніе крайне незначительно. Напротивъ того, дрезденскія фигуры предковъ, привезенныя отъ игорротовъ съ о. Люцона, отличаются выразительностью; правда, и въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла и формы его отдѣльныхъ членовъ переданы съ удивительною небрежностью, но лица съ ихъ монгольскими глазами и загнутыми внизъ носами очень типичны, а въ движеніяхъ и позахъ выказывается стремленіе къ воспроизведенію индивидуальной жизни. На прилагаемомъ рисункѣ (стр. 102) изображены двѣ фигуры предковъ — произведенія кіангановъ, близко родственныхъ съ игорротами: женщина съ ребенкомъ на спинѣ и воинъ съ поднятой вверхъ рукою.



Даякскій кньяланъ. По Гейну.

Говоря о малайскихъ рѣзныхъ издѣліяхъ, представляющихъ смѣсь фигуръ людей и животныхъ и связанныхъ съ религіозными представленіями этого племени, мы уже упоминали о стилистически-вырѣзанныхъ волшебныхъ жезлахъ баттаковъ. Къ подобнымъ предметамъ можно причислить такъ называемые кньяланы даяковъ, хранящіеся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ (см. прилаг. рис.). Эти своеобразно-компонованныя и раскрашенныя рѣзныя издѣлія, употребляемыя во время церемоній на охотничьихъ празднествахъ, представляютъ странныя сочетанія фигуръ животныхъ и людей на спинѣ стилизированной птицы-носорога. Если принять во вниманіе назначеніе этихъ предметовъ, миѳологическое значеніе сказанной птицы и внѣшнее сходство этихъ работъ съ издѣліями меланезійцевъ и сѣверо-западныхъ американцевъ, то придется.

вмѣстѣ съ Шурцемъ, признать ихъ важными звеньями въ общей цѣпи подобныхъ изображеній.

Самостоятельная туземная живопись малайцевъ можетъ быть названа скорѣе пиктографіей, чѣмъ писаніемъ картинъ. Это можно сказать даже относительно изданныхъ Грабовскимъ большихъ даякскихъ таблицъ съ изображеніемъ кораблей мертвыхъ. Но живопись играетъ важную роль въ декоративномъ искусствѣ этихъ племенъ. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на дома баттаковъ и на щиты даяковъ. Здѣсь нельзя отдѣлить живопись отъ орнаментики. Но въ этой области первоначальныя малайскія формы заслонены такимъ слоемъ индійскихъ, китайскихъ и арабскихъ мотивовъ, что почти невозможно распознать того, что первоначально было исключительно достояніемъ малайцевъ.

Даякскій щитъ. По Гейну.

Малайская орнаментика, заимствованная изъ міра животныхъ, въ изображеніяхъ на плоскости обнаруживаетъ несомнѣнную склонность превращаться въ геометрическія формы, и въ малайскихъ кругообразно и криволинейно изгибающихся узорахъ видно стремленіе къ подражанію формамъ растеній, вызванное знакомствомъ съ индѣйской и китайской орнаментикой. Тигры и драконы китайскихъ щитовъ обращаются на щитахъ даяковъ въ хари демоновъ съ вытаращенными глазами, открытымъ ртомъ и огромными клыками, иногда съ остаткомъ формъ человѣческаго тѣла. На даякскомъ щитѣ, хранящемся въ берлинскомъ музеѣ (см. прилаг. рис.) все это еще явственно различимо, но на щитѣ изъ внутреннихъ частей Целебеса, въ лейденскомъ музеѣ, составныя части изображенія такъ разбросаны, что нуженъ нѣкоторый навыкъ, чтобы видѣть въ нихъ нѣчто цѣлое. Существующая уже 400 лѣтъ рукоятка меча въ вѣнскомъ этнографическомъ музеѣ можетъ служить примѣромъ превращенія физіономіи въ арабеску, напоминающую собою растеніе (см. прилаг. рис.). Но что состоящій изъ завитковъ орнаментъ съ Суматры (см. рис. на стр. 105), скопированный Гейномъ съ Форбеса, изображаетъ тигра съ поджатыми ногами, со свернутымъ хвостомъ и съ глазами въ видѣ завитковъ, — объ этомъ можно догадаться лишь тогда, когда познакомишься со всѣмъ общимъ ходомъ развитія орнамента у этихъ народовъ. Только тогда, независимо отъ линій лица, въ концентрическихъ кругахъ и волютахъ можно усмотрѣть присущіе повсюду глаза; лишь тогда перестанешь удивляться, что арабески, похожія на растенія, какія мы видимъ на даякскихъ гробахъ (см. рис. на стр. 105), лучшіе знатоки признаютъ за головы птицы-носорога, тѣсно связанной съ религіозными представленіями этихъ народовъ.

Рукоятка меча съ остр. Явы. По Гейну.

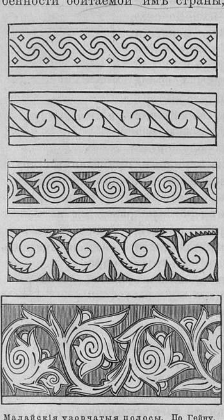
Въ линейной орнаментикѣ малайцевъ, на ряду со всѣми извѣстными простыми сочетаніями, постоянно выказывается наклонность къ свертыванью концовъ въ завитки, какую мы видѣли также на Новой Гвинеѣ; такимъ образомъ свободно-оканчивающіяся линіи принимаютъ видъ круглыхъ крючковъ, а подобные крючки нерѣдко снова переходятъ въ угловатые. Къ этимъ мотивамъ присоединяются круговыя линіи, розетки, дельтоиды, ромбы и пламенники. Рисунки богаче и изящнѣе, чѣмъ мы видѣли ихъ до сихъ поръ. Тогда какъ узоры тканей почти исключительно индусскіе по происхожденію, узоры плетеній — корзинъ, циновокъ, шляпъ — туземные; развитіе ихъ въ ихъ настоящемъ видѣ, какъ кажется, дѣйствительно имѣетъ геометрическій характеръ. „Элементы всѣхъ этихъ криволинейныхъ узоровъ плетенья", говоритъ Гейнъ, „представляютъ собою взаимно соразмѣренныя окружности, расположенныя одна подлѣ другой въ видѣ ритмическихъ рядовъ, приведенныя другъ съ другомъ въ соприкосновеніе и образовавшія, при помощи соединяющихъ ихъ касательныхъ, оригинальные, прелестные и разнообразные узоры". Тонкіе и талантливые орнаменты обильно разсѣяны на малайскихъ издѣліяхъ изъ дерева, бамбука, рога и кости. Здѣсь именно мы часто видимъ красивую игру то переплетающихся лентъ и прямолинейныхъ мотивовъ, то геометрическихъ фигуръ, неправильно, изгибающихся въ видѣ огненныхъ языковъ; здѣсь простыя линіи нерѣдко переходятъ въ настоящія растительныя арабески и волнообразные завитки, какъ это особенно ясно видно на бордюрахъ различныхъ предметовъ, на которыхъ, если послѣдніе имѣютъ углы, уже встрѣчаются полосы меандра, а если вообще округлы, разыгрывается схема волны, начиная съ ея простѣйшаго вида и кончая крайне затѣйливыми рисунками; когда же къ этому орнаменту присоединяется подражаніе листьямъ, то получается, въ полномъ смыслѣ слова, вѣточка ползучаго растенія, какъ это видно на бордюрахъ различныхъ даякскихъ издѣлій (см. рис. на стр. 106). Очевидно, такіе узоры, какъ послѣдніе въ представляемомъ нами рядѣ, не могутъ быть древне-малайскимъ наслѣдіемъ и образовались подъ западнымъ вліяніемъ. Они указываютъ намъ, что мы уже стоимъ на рубежѣ той ступени искусства, которою занимались въ настоящемъ отдѣлѣ.

Орнаментъ, состоящій изъ завитковъ и волютъ, съ остр. Суматры. По Гейну.

Орнаментъ на даякскомъ гробѣ. По Шуртцу.

Разсмотрѣніе искусства первобытныхъ народовъ заставило насъ посѣтить ледяныя пространства дальняго сѣвера и пустыни самыхъ отдаленныхъ краевъ умѣреннаго пояса, но всего долѣе оно удержало насъ въ жаркихъ тропическихъ странахъ, щедро надѣленныхъ всѣми дарами

природы. Мы видѣли повсюду, что искусство различныхъ народовъ является, съ одной стороны, отраженіемъ ихъ экономическаго положенія, а съ другой, результатомъ географическихъ и климатическихъ условій, въ которыхъ они живутъ; вездѣ сказывалась раса творцовъ художественныхъ произведеній, вездѣ въ этихъ произведеніяхъ выводились на сцену знакомые данному народу звѣри, вездѣ сказывались особенности обитаемой имъ страны, вездѣ въ его твореніяхъ выражались созданныя имъ самимъ религіозныя представленія. Всюду мы находили также свойственные начертательнымъ искусствамъ всѣхъ народовъ законы симметріи, соразмѣрности, правильности и т. д., находили знаніе и употребленіе простыхъ геометрическихъ формъ, четырехугольника, трехугольника, зигзага, часто круга, спирали, волны и сложныхъ фигуръ, причемъ за этими формами какъ бы безсознательно признавалось извѣстное значеніе, и сами онѣ почерпались изъ различныхъ источниковъ; мы находили также довольно уравновѣшенное чувство краски, употребляя которую, люди пользовались вначалѣ лишь четырьмя цвѣтами, чернымъ, бѣлымъ, краснымъ и желтымъ, и только въ болѣе культурныхъобластяхъ или подъ вліяніемъ европейцевъ явилось умѣнье присоединять къ этимъ цвѣтамъ немного синяго или зеленаго.


Малайскія узорчатыя полосы. По Гейну.

Исторія развитія орнаментики у народовъ, находящихся въ первобытномъ состояніи, подтверждаетъ то, что мы могли предполагать на основаніи знакомства съ доисторической эпохой. Мы видѣли, что орнаментика у этихъ народовъ произошла, съ одной стороны, отъ наблюденія надъ природой, съ другой, изъ самой техники того или другого производства, особенно изъ техники плетенья; мы видѣли также, что во всемъ декоративномъ искусствѣ этихъ народовъ подражаніе природѣ играло бо̀льшую роль, чѣмъ подражаніе техническимъ пріемамъ, и что на тѣхъ ступеняхъ развитія, съ которыми мы до сихъ поръ знакомились, при подражаніи природѣ фигурамъ людей и животныхъ всегда отдавалось предпочтеніе предъ растеніями, изображенія которыхъ начинаютъ несмѣло появляться лишь въ исключительныхъ случаяхъ и по особымъ причинамъ.

У нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ мы могли указать на развитіе игры геометрическихъ линій изъ фигуръ людей и животныхъ; но именно у этихъ народовъ мы должны особенно рѣзко разграничить подражаніе геометрическимъ формамъ, встрѣчающимся въ природѣ, которое, по нашему мнѣнію, всегда шло впереди, отъ измѣненія человѣческихъ и животныхъ формъ, вслѣдствіе ихъ захирѣнія, въ геометрическія фигуры; и именно символическіе орнаменты нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ показали, что внутренній ихъ смыслъ не развивается изъ игры линій, а присущъ уже тѣмъ образамъ природы, изъ которыхъ выработались эти орнаменты.

4. Искусство древнихъ культурныхъ народовъ Америки.

Исторія искусства первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами, перенесла насъ изъ Африки на Востокъ, на малайскіе острова, а оттуда привела еще дальше въ ту же сторону, чрезъ океанъ, къ древне-американскимъ народамъ, которыхъ мы едва ли въ правѣ называть полукультурными. Организованная государственная жизнь, сложившаяся религія, установившійся письменный языкъ — таковы предварительныя условія той высшей цивилизаціи, зрѣлыми плодами которой являются науки, а роскошнѣйшими цвѣтами — искусства. Безъ сомнѣнія, американскіе культурные народы до нѣкоторой степени обладали всѣмъ этимъ; тѣмъ не менѣе, они лишь умѣренно возвысились надъ полукультурой тѣхъ индѣйцевъ, которыхъ мы должны были причислить къ первобытнымъ народамъ. Ихъ развитіе остановилось на полупути къ той культурѣ, до какой имъ, можетъ-быть, но только можетъ быть, удалось бы достигнуть. Поэтому мы не можемъ разсматривать ихъ искусство въ связи съ искусствомъ культурныхъ народовъ Азіи, береговъ Нила и Европы, а должны смотрѣть на него, какъ на конечную фазу художественнаго развитія доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, нѣкоторымъ образомъ какъ на высшую ступень развитія ихъ искусства.

Древніе культурные народы Америки жили на пространствѣ, ограниченномъ съ сѣвера и юга и заключавшемъ въ сѣверной своей части нынѣшнія государства Мексику, Гватемалу, Гондурасъ и Никарагуу, т.-е. на пространствѣ отъ одного океана до другого, въ южной же Америкѣ, начиная съ Колумбіи, разселились узкою сравнительно полосою вдоль побережья Тихаго океана, на пространствѣ нынѣшнихъ областей Экуадора, Перу и Боливіи. Хотя такимъ образомъ культура древней Америки развивалась исключительно въ предѣлахъ тропическаго пояса, однако вліяніе тамошняго зноя она испытывала собственно лишь въ сравнительно немногихъ болотистыхъ или степныхъ береговыхъ областяхъ вышеозначеннаго пространства. Но главные очаги культуры лежали въ умѣренныхъ, иногда даже суровыхъ по климату горныхъ областяхъ, въ Мексикѣ на высотѣ отъ 1500 до 3000 футовъ, а въ Перу даже до 4000 футовъ надъ

поверхностью моря — областяхъ, въ которыхъ надъ этими горными плато возвышаются почти вдвое ихъ превосходящіе высотою вулканы. Мексиканцы (племена нагуа, толтеки, ацтеки) на сѣверѣ и перуанцы (аймара, юнки, инки-перуанцы) на югѣ считаются главнѣйшими представителями древне-американской культуры. Но рядомъ съ мексиканской культурой толтековъ и ацтековъ въ центральной Америкѣ существовала, главнымъ образомъ на полуостровѣ Юкатанѣ, въ нѣкоторомъ отношеніи превосходившая мексиканскую культура племенъ майа, отъ которыхъ мексиканцы, быть-можетъ, и заимствовали начала своей культуры. Въ сѣверной же части южной Америки, въ нынѣшней Колумбіи, также рядомъ съ культурой инковъ, развивалась самостоятельная культура племенъ чибча.

Но, отмѣтивъ тотъ фактъ, что между культурными направленіями этихъ племенъ замѣчается нѣкоторое различіе, все-таки придется придать большее значеніе объединяющему ихъ сходству — ихъ родству. Именно это сходство въ достигнутыхъ главнѣйшими племенами результатахъ — при условіи ихъ независимаго другъ отъ друга развитія и внѣ возможности заимствованій извнѣ — служитъ доказательствомъ основного единства американскаго народнаго типа. Взглядъ, что вся культура древне-американскихъ народовъ — отторгнутая часть болѣе высокой культуры Стараго Свѣта, въ настоящее время считается ошибочнымъ, но за то признана очень близкая ея связь съ полукультурою многочисленныхъ мѣстныхъ индѣйскихъ племенъ — тою самою полукультурою, которую еще въ настоящее время мы наблюдаемъ у этихъ племенъ; такимъ образомъ, древняя культура центральной Америки представляется лишь позднѣйшею, болѣе высокою ступенью этого мѣстнаго, національнаго развитія. Что касается до дѣйствительнаго или только кажущагося сходства въ произведеніяхъ американской культуры съ произведеніями Стараго Свѣта, то оно, несомнѣнно, можетъ быть въ достаточной мѣрѣ объяснено одинаковостью человѣческой природы: сходныя культурныя условія порождаютъ и сходныя произведенія. Религія сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, сущность которой состоитъ, главнымъ образомъ, въ почитаніи предковъ семьи и племени въ связи съ одухотвореніемъ всего, находится въ несомнѣнной связи съ развившимся до степени вполнѣ разработаннаго культа многобожіемъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ; у нихъ почитались божества неба, особенно солнца, луны, оплодотворяющаго небеснаго дождя и четырехъ странъ свѣта, но очень видную роль играли также несчетныя божества-покровители семей и племенъ (т.-е. предки), которымъ приносились даже человѣческія жертвы. Еще индѣйцы Сѣверной Америки пытались выражать свои мысли помощью видимыхъ знаковъ, и вотъ мы видимъ, что результаты, достигнутые въ этомъ отношеніи культурными американскими народами, вытекаютъ прямо изъ этихъ попытокъ. Перуанцы еще недалеко ушли отъ индѣйцевъ: они собственно лишь замѣнили

пояса „вампумъ“ ирокезовъ и гуроновъ разноцвѣтными шнурами съ расположенными на нихъ различнымъ образомъ узелками, но къ идеографическому письму ацтековъ, какъ указываетъ Зелеръ, уже примѣшивается, по крайней мѣрѣ при написаніи собственныхъ именъ, извѣстный фонетическій элементъ — стараніе закрѣплять звуки. Шелльгазъ доказалъ, что племена майа, письмо которыхъ въ своей основѣ также еще идеографическое, идя дальше по тому же пути развитія, пользовались еще бóльшимъ числомъ фонетическихъ знаковъ. Менѣе развитые соплеменники американскихъ культурныхъ народовъ живутъ еще всецѣло въ обстановкѣ каменной эпохи, но и сами они не ушли дальше переходнаго состоянія отъ каменнаго вѣка къ бронзовому. Правда, они уже обрабатывали золото, серебро, мѣдь, олово и свинецъ, умѣли плавить, отливать и ковать эти металлы, получали чрезъ смѣшеніе бронзу приблизительно такъ же, какъ и доисторическіе народы Стараго Свѣта; но ихъ орудія и оружіе были по большей части каменныя, а добываніе и обработка желѣза оставались имъ совершенно неизвѣстными. Говоря о зодчествѣ древне-американскихъ культурныхъ народовъ, слѣдуетъ отмѣтить, что уступчатыя пирамиды — видъ строеній, на первый взглядъ останавливающій на себѣ особое вниманіе наблюдателя, — въ сущности оказываются не болѣе, какъ закономѣрнымъ развитіемъ различныхъ типовъ построекъ, которые мы видѣли раньше на полинезійскихъ островахъ, а подъ именемъ „моундовъ“ и у болѣе первобытныхъ индѣйскихъ племенъ (см. стр. 85); даже сравнительно далеко подвинувшаяся впередъ орнаментика этихъ народовъ непосредственно вытекаетъ изъ началъ, видѣнныхъ нами у другихъ народовъ.

Со времени изслѣдованій Банделье становится все болѣе и болѣе несомнѣннымъ, что испанскіе завоеватели и ихъ историки, частью невольно, частью умышленно, преувеличивали въ своихъ описаніяхъ образованность мексиканцевъ, племени майа и перуанцевъ-инковъ. Но, съ другой стороны, слѣдуетъ остерегаться противоположной крайности и признавать культурное развитіе этихъ народовъ все-таки очень высокимъ. Вспомнимъ, что они обладали времясчисленіемъ, научно основаннымъ на точномъ наблюденіи отношеній земли къ солнцу и лунѣ, что земледѣліе и въ Мексикѣ и въ Перу процвѣтало, что даже полная и сложная одежда далеко отличала ихъ отъ первобытныхъ народовъ какой бы то ни было части свѣта. Дороги, которыя они проводили съ большимъ искусствомъ, не затрудняясь самыми высокими и крутыми горами, устройство обширной и сложной системы каналовъ, вынужденное сухостью почвы, все это — существовавшая дѣйствительность, не пустыя басни, точно также, какъ и тѣ сокровища и та масса золота, которыя испанцы вывозили изъ Мексики и Перу и расплавляли; не басни также и громадныя каменныя постройки, во множествѣ встрѣчающіяся на всемъ пространствѣ, гдѣ жили эти народы, и которыя, во время испанскаго нашествія, уже были покинуты и разрушены.

Объ исторіи развитія древне-американскаго искусства, въ строгомъ смыслѣ слова, еще не можетъ быть рѣчи. Для этого мы имѣемъ слишкомъ мало несомнѣнныхъ, положительныхъ данныхъ, которыя позволяли бы отличать произведенія болѣе древнія отъ болѣе новыхъ и точно опредѣлять эпоху ихъ возникновенія. Что наиболѣе древнія произведенія цѣлыми столѣтіями старше испанскаго завоеванія — весьма вѣроятно, но о тысячелѣтіяхъ здѣсь, во всякомъ случаѣ, не можетъ быть рѣчи, даже и объ одномъ тысячелѣтіи. Въ виду того, что американское искусство не могло влiять на искусство прочихъ частей свѣта, намъ приходится остановиться вниманіемъ не столько на перипетіяхъ его внутренняго развитія, не имѣвшаго значенія для развитія искусства человѣчества вообще, сколько на отличіи его, взятаго въ цѣломъ, окончательномъ видѣ, отъ искусства первобытныхъ народовъ.

Въ древней Америкѣ мы впервые встрѣчаемъ развитое каменное зодчество. Главнѣйшіе его памятники — храмы и дворцы. Матеріаломъ для этихъ построекъ служили частью правильно отесанные, иногда связанные между собою цементомъ четырехгранные камни, частью — особенно у перуанскихъ инковъ — неправильной формы каменныя глыбы, которыя складывались подобно такъ называемымъ циклопическимъ стѣнамъ. Иногда стѣны воздвигались изъ мелкаго неотесаннаго камня или необожженнаго кирпича и только облицовывались большими каменными плитами или разноцвѣтною штукатуркою. Крыши этихъ каменныхъ дворцовъ, обыкновенно или плоскія, или уступчатыя, дѣлались изъ деревянныхъ балокъ и соломы. Но въ нѣкоторыхъ случаяхъ, особенно въ областяхъ племенъ майа и въ Перу, встрѣчаются и каменныя крыши, состоящія изъ плитъ, лежащихъ на вѣсу; такого рода крыши принято несовсѣмъ точно называть „острограннымъ“ или „трехграннымъ“ сводомъ. Попытки устраивать настоящіе своды встрѣчаются лишь изрѣдка и въ небольшомъ масштабѣ. Посрединѣ большихъ залъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ сохранились остатки столбовъ различнаго рода, круглыхъ и прямолинейныхъ, служившихъ для поддержки потолочныхъ балокъ; иногда эти столбы обильно украшены скульптурными орнаментами; въ странахъ племенъ майа они покрыты іероглифами, кое-когда даже изваяны въ видѣ цѣлыхъ человѣческихъ фигуръ-каріатидъ или атлантовъ, но лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ базы и капители доводятъ эти столбы до значенія настоящей, органически развитой, настоящей колонны. Вообще надо замѣтить, что древніе американцы не обладали чутьемъ пространственныхъ отношеній, достаточно тонкимъ для того, чтобы могли развивать архитектурные мотивы органически. Но за то уже одно умѣнье справляться съ огромными каменными глыбами безъ рычаговъ, безъ повозокъ, а въ Мексикѣ и безъ вьючныхъ животныхъ, обработка такихъ глыбъ при помощи каменныхъ орудій (бронзовыя встрѣчаются лишь очень рѣдко, а желѣза древніе американцы совсѣмъ не знали) — уже

все это само по себѣ вызываетъ удивленіе въ изслѣдователѣ ихъ построекъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не признать за ними стремленія къ монументальной торжественности, къ пышному великолѣпію, которое выражалось въ украшеніи ихъ сооруженій, притомъ несомнѣнно весьма умѣстномъ, рельефными или живописными орнаментами и изображеніями фигуръ.

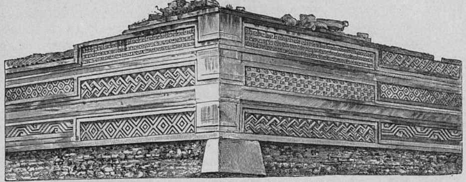
О впечатлѣніи, какое производили древне-американскіе города въ эпоху своего процвѣтанія, мы можемъ судить, къ сожалѣнію, только по разсказамъ современныхъ имъ писателей и, вслѣдствіе весьма обычнаго ихъ разногласія, наше представленіе объ этихъ городахъ, объ ихъ величіи и пышности, лишь очень неполно. Отъ Теночтитлана, древне-мексиканской столицы, выстроенной на сваяхъ среди озера, отъ этой „американской Венеціи", не осталось и слѣда: исчезли ея гигантскіе дворцы, изукрашенные разноцвѣтнымъ мраморомъ, яшмою и порфиромъ; не сохранилось даже обломковъ отъ стоявшаго среди другихъ святилищъ (теокалли), гордо высившагося на вершинѣ усѣченной уступчатой пирамиды и увѣнчаннаго тремя башнями храма грознаго бога войны Гуитцлипочтли; не дошло до насъ ни слѣда столь прославленныхъ пловучихъ садовъ, фонтановъ и каналовъ. Одни лишь обломки голыхъ стѣнъ, отчасти съ рельефными изображеніями змѣй, указываютъ на мѣстность, гдѣ нѣкогда красовался роскошный, расположенный на террасахъ городъ Куско, столица Перу. Храмъ солнца въ этомъ городѣ былъ весь отдѣланъ внутри золотомъ и окруженъ стѣнами съ золотымъ фризомъ; храмъ луны былъ весь обложенъ листами серебра; стѣны дворцовъ инковъ, залъ для общественныхъ пиршествъ, школъ и монастырей были сложены съ поразительнымъ искусствомъ. Вообще надо признать, что едва ли въ какой бы то ни было странѣ въ мірѣ сохранилось столько остатковъ нѣкогда цвѣтущихъ городовъ и селеній, какъ въ областяхъ, принадлежавшихъ древне-американскимъ культурнымъ народамъ; но эти города процвѣтали, вѣроятно, не одновременно, а въ разную пору. Особенно характерный типъ построекъ въ Мексикѣ и центральной Америкѣ — уступчатая пирамида съ усѣченною вершиною. Эти пирамиды рѣзко отличаются отъ египетскихъ и своею внѣшнею формою, совершенно не кристаллическою и не геометрическою, и назначеніемъ, для котораго онѣ воздвигались. По крайней мѣрѣ у ацтековъ и у племени майя онѣ служили подножіями зданій въ собственномъ смыслѣ слова. Грандіознѣе другихъ были храмовыя пирамиды, на верхней площадкѣ которыхъ находились нерѣдко лишь незначительныя сооруженія съ божницею и алтаремъ для кровавыхъ жертвоприношеній. Уступчато-пирамидальные фундаменты дворцовъ и общественныхъ зданій значительно ниже храмовыхъ пирамидъ и сразу обличаютъ свой служебный характеръ въ отношеніи къ цѣлому сооруженію. Въ Мексикѣ, на всѣхъ большихъ уступахъ пирамиды, съ каждой изъ ея четырехъ сторонъ шли снизу до самой вершины узенькія ступени, а иногда по этимъ уступамъ

вела на верхнюю площадку только одна лѣстница въ видѣ зигзага, у племени же майя обыкновенно бывала одна прямая, непрерывная лѣстница. Во всякомъ случаѣ, эстетическое и конструктивное значеніе этихъ древне-американскихъ пирамидъ вполнѣ ясно и всегда одно и то же. Устройство ихъ вызывалось потребностью поднять небольшія сами по себѣ зданія на высоту, достаточную для того, чтобы они были видимы издалека; способъ ихъ постройки представляется единственно возможнымъ для народовъ, обладавшихъ лишь весьма несовершенными техническими средствами для поднятія значительныхъ тяжестей иначе, чѣмъ по наклонной плоскости.

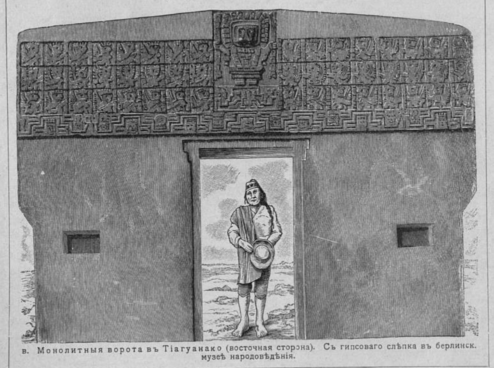
Подобныхъ храмовыхъ пирамидъ, которыя, кстати сказать, не всегда можно отличить отъ пирамидъ-крѣпостей, въ Мексикѣ и средней Америкѣ сохранилось около сотни, конечно, лишь въ болѣе или менѣе разрушенномъ состояніи. Къ древнѣйшимъ и знаменитѣйшимъ въ Мексикѣ принадлежатъ пирамиды въ Чолулѣ и посвященныя солнцу и лунѣ пирамиды въ Теотигуаканѣ, на берегу рѣки Санъ-Хуанъ. Особенно величественны такъ называемая „Громовая стрѣла“ въ Папантлѣ, поднимающаяся семью уступами до весьма значительной высоты, теокалли въ Гватуско, близъ Веракруза, и опубликованный Пеньяфіелемъ памятникъ въ Хочикалько, поставленный на природномъ базальтовомъ основаніи вышиною въ 120 футъ, имѣвшемъ первоначально форму усѣченнаго конуса и искусственно превращенномъ въ пирамиду о пяти уступахъ. Такимъ образомъ, этотъ памятникъ представляется двойною пирамидою. Основаніе верхней, собственно храмовой ея части (см. прилагаемую таблицу: „Древне-американскія постройки“, фиг. *a*) — прямоугольникъ 24 метровъ въ длину и 20 метровъ въ ширину. Интереснѣе и поучительнѣе, чѣмъ конструкція этой пирамиды, ея облицовка со всѣхъ сторонъ плитами твердаго порфира съ обильными барельефными украшеніями. На нижнемъ уступѣ со всѣхъ сторонъ повторяется изображеніе змѣя съ разинутою пастью и опереннымъ хвостомъ. Извивы змѣя стилизованы такъ, что тянутся по всему уступу подобно меандру, раздѣляя поверхность на четырехугольныя пространства, изъ которыхъ каждое украшено попемѣнно то іероглифическими надписями, то фигурами боговъ и вождей, моделированными довольно поверхностно и неопредѣленно. Эти фигуры изображены сидящими на землѣ, съ положенными крестъ-на-крестъ ногами; ихъ головы, въ огромныхъ, украшенныхъ перьями уборахъ, обращены къ зрителю профилемъ, тогда какъ туловища представлены en face.

Развалины дворцовъ особенно многочисленны въ областяхъ племени майа и въ южной части центральной Америки. Митла, городъ цапотековъ, Поланке, городъ племени майа въ Чіапасѣ, Ихмаль, Чиченъ-Итса и Сайиль на полуостровѣ Юкатанѣ, главной странѣ племени майа, затѣмъ Санкта-Лусіа, Копанъ и Кирингуа, на границѣ нынѣшнихъ Гондураса и Гватемалы, суть пункты Новаго Свѣта, самые богатые величественными развалинами.

а. Пирамида въ Хочикалько. Съ фотографіи.



б. Дворецъ въ Митлѣ. Съ фотографіи.



в. Монолитныя ворота въ Тіагуанако (восточная сторона). Съ гипсоваго слѣпка въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

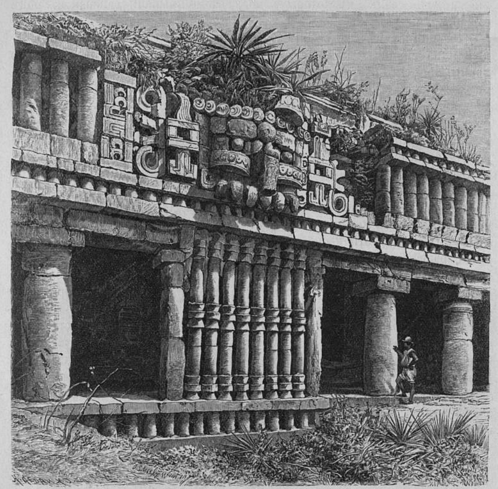
Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Древне-американскія постройки.

Что касается до плана общественныхъ зданій этой области, изъ коихъ нѣкоторыя должно признавать несомнѣнно княжескими дворцами, то господствующею ихъ формою былъ равносторонній или продолговатый четырехугольникъ, и только въ единичныхъ случаяхъ зданіе получало видъ круглой башни. Вокругъ квадратнаго двора располагались длинныя и узкія залы, къ которымъ кое-гдѣ примыкали галереи въ родѣ сѣней.

Внѣшній видъ сооруженія зависѣлъ, главнымъ образомъ, отъ большей или меньшей вышины его уступчатаго основанія. Что не только храмы, но и свѣтскія постройки представлялись вообще пирамидальными, о томъ свидѣтельствуетъ такъ называемый „замокъ" въ Чиченъ-Итсѣ. Не рѣдки въ этихъ странахъ и многоэтажныя постройки; ихъ верхніе этажи невсегда сохранились, но и сохранившихся, какъ напр. на полуостровѣ Юкатанѣ, вполнѣ достаточно для того, чтобы распознать расчлененіе фасадовъ въ горизонтальномъ направленіи на три главныя части, раздѣленныя между собою поясами: на фундаментъ, главную поверхность стѣны и фризъ. Иногда вверху стѣны встрѣчается еще четвертая часть — сквозная балюстрада, происшедшая, по мнѣнію Малера, отъ ряда кольевъ, на которые были натыкаемы черепа и другіе побѣдные трофеи. Иногда эти балюстрады украшены колоннами и полуколоннами, раздѣляющими ихъ на компартименты. Полуколонны, связанныя по три вмѣстѣ и снабженныя внизу, въ срединѣ и наверху кольцеобразными утолщеніями, расчленяютъ въ вертикальномъ направленіи главную стѣну въ фасадѣ одного изъ дворцовъ въ Гунтичмулѣ на Юкатанѣ, а его фризъ состоитъ изъ цѣлой колоннады. Лицевая стѣна гигантскаго храма-дворца въ Сайилѣ, напротивъ того, вся замѣнена рядомъ толстыхъ, круглыхъ колоннъ съ капителями въ видѣ квадратныхъ плитъ, такъ что позади этихъ колоннъ образуется открытая галерея. Въ срединѣ помѣщено восемь сближенныхъ между собою болѣе тонкихъ колоннъ съ кольцеобразными утолщеніями, а надъ ними, во фризѣ, — огромное изваяніе змѣиной головы, превращенное въ угловатый орнаментъ (ср. рис. на стр. 114). Разверстая пасть змѣи является здѣсь символомъ воротъ, и вообще надо замѣтить, что мотивъ змѣиной головы, обыкновенно вычурно-орнаментированной и геометрически-стилизованной, играетъ весьма видную роль въ украшеніи дворцовыхъ фасадовъ на Юкатанѣ. Иногда цѣлыя стѣны сплошь покрыты раскрашенными плоскими штукатурными рельефами, причемъ поверхность стѣны въ нѣкоторыхъ случаяхъ сначала раздѣлена на нѣсколько полей, а иногда представляетъ собою только одно поле. Эти поля заняты то квадратными рамками съ іероглифическими надписями, то изображеніями фигуръ, то простыми сочетаніями линій, образующихъ геометрическій узоръ, то геометрически-стилизованными символическими фигурами, среди которыхъ преобладаетъ змѣиная голова съ языкомъ, превращеннымъ въ угловатый завитокъ, напоминающій собою

греческій меандръ. Въ Митлѣ стѣны главнаго дворца украшены снаружи крупными, орнаментированными на подобіе мозаики прямоугольниками. (см. прилаг. таблицу, фиг. *б*). Въ Паленке, дверные столбы большого дворца украшены расписанными въ красный, синій, желтый, черный и бѣлый цвѣта фигурными барельефами изъ твердаго стука.



Сайильскій храмъ-дворецъ, въ Юкатанѣ. По Малеру.

Въ Уксмалѣ средняя дверь такъ наз. „Губернаторскаго Дома" (Casa del gubernador) украшена сидящею на престолѣ фигурою бога въ огромномъ головномъ уборѣ съ перьями, „Домъ черепахъ" (Casa de las tortuas) увѣнчанъ фризомъ съ изображеніемъ этихъ животныхъ, а „Домъ карлика" особенно богато разукрашенъ пластическими орнаментами, въ которыхъ меандрообразныя полосы чередуются съ головами людей и животныхъ (напр. пумы), а изрѣдка встрѣчаются также мотивы листьевъ и цвѣтовъ.

Стѣны внутри зданій у ацтековъ и майа также орнаментировались здѣсь и тамъ или цѣлыми лабиринтами перевивающихся линій, или миѳологическими изображеніями, чаще же всего ихъ покрывали цвѣтною штукатуркою и вначалѣ, особенно на Юкатанѣ, изображали на ней большія картины. Художественное впечатлѣніе кое-гдѣ усиливали размѣщенныя внутри залъ колонны. Своеобразныя колонны, частью обвитыя орнаментомъ, составленнымъ изъ перьевъ, частью высѣченныя въ видѣ примитивно-окоченѣлыхъ, но благородныхъ по чертамъ лица человѣческихъ фигуръ, едва-ли не единственные остатки Тулы, древнѣйшаго города толтековъ на сѣверѣ ихъ области. Въ большомъ залѣ дворца въ Митлѣ, параллельно продольнымъ стѣнамъ зданія стоятъ порфировыя колонны, утончающіяся кверху, безъ базъ и капителей, вышиною до пяти метровъ. Замѣчательны по обилію фигурной орнаментаціи колонны, происходящія изъ такъ-назыв. „Гимназія“ въ Чиченъ-Итсѣ.

Совершенно особый характеръ имѣютъ другія сооруженія этихъ странъ, представляющія переходъ отъ зодчества къ пластикѣ, а именно свободно стоящіе столбы и колонны, напоминающіе собою каменные столбы и менгиры доисторической Европы (см. стр. 26). Сюда относится до 500 столбовъ, оставшихся отъ дворца въ Чиченъ-Итсѣ, круглые и четырехгранные обелиски въ Киригуѣ, со всѣхъ сторонъ покрытые фигурами и іероглифами, и колосальные идолы передъ алтарями въ Копанѣ, на которыхъ почти нѣтъ мѣста, не орнаментированнаго изображеніями и надписями.

Въ Перу зданія вообще проще, чѣмъ въ Мексикѣ. Столбы и колонны встрѣчаются рѣже, но за то болѣе часты круглыя постройки, камни которыхъ отесаны соотвѣтственно требовавшейся кривизнѣ. Внутри зданій однообразіе стѣнъ оживляется устроенными въ нихъ нишами; снаружи, на каменной облицовкѣ стѣнъ, украшенной надписями, не встрѣчается окружающихъ эти надписи раскрашенныхъ четырехугольныхъ рамокъ, играющихъ столь видную роль въ орнаментаціи юкатанскихъ сооруженій. Часто только ворота получали пластическое украшеніе.

Уступчатыя пирамиды перуанцевъ, расположенныя преимущественно по берегу моря, строились съ цѣлью служить основаніемъ для другихъ зданій не столь исключительно, какъ въ Мексикѣ, но играли также и самостоятельную роль. Такъ, напр., сооруженіе о двухъ уступахъ въ Кусланѣ и массивная, сложенная изъ необожженнаго кирпича пирамида въ Непенье — не что иное, какъ надгробные памятники. Съ меньшею увѣренностью можно сказать то же самое относительно гигантской пирамиды близъ Трухильо, въ странѣ древнихъ владѣтелей Чиму. Напротивъ того, несомнѣнно, что только подставками для храмовъ служили огромная пирамида о десяти уступахъ въ Моче и расположенное въ видѣ полумѣсяца уступчатое сооруженіе въ Пачакамакѣ. Громадныя пирамиды въ долинѣ Санта показываютъ, какъ поступали инки съ соо-

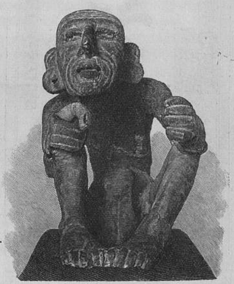
руженіями побѣжденныхъ ими народовъ. Они засыпали большія расписанныя яркими красками залы, надѣвали на постройку снаружи, такъ сказать, чехолъ изъ необожженнаго кирпича, и на ея вершинѣ воздвигали храмъ солнцу. „Въ средоточіи земли", говоритъ Бастіанъ, „инка господствовалъ надъ міромъ и запиралъ божества покоренныхъ провинцій въ божескія темницы".

На негостепріимныхъ высотахъ, окружающихъ озеро Титикака, съ береговъ котораго начали распространяться какъ религія инковъ, такъ и ихъ власть надъ сосѣдними племенами, сохранились развалины цѣлаго города, существовавшаго еще въ предшествовавшее время. Эти развалины, описанныя А. Штюбелемъ и М. Уле, находятся близъ Тіагуанако, въ нынѣшней Боливіи, на высотѣ почти 4.000 футовъ надъ уровнемъ моря. Изслѣдователи различаютъ здѣсь остатки собственно двухъ городовъ Акъ-Капаны и Пума-Пунги. Въ художественномъ отношеніи интересны монолитныя, еще довольно хорошо сохранившіяся ворота въ Акъ-Капанѣ, высѣченныя изъ сѣраго вулканическаго туфа, вышиною въ три метра (см. прилаг. таблицу, рис. *в*). Ихъ западная сторона — двухэтажная; средняя дверь и глухія окна въ нижнемъ этажѣ обрамлены наличниками съ расширеніемъ кверху. Дверь простирается почти совсѣмъ до верхняго этажа, причемъ фризъ, отдѣляющій его отъ нижняго, образуетъ надъ дверью прямоугольный выступъ. Главную привлекательность восточной стороны составляетъ исполненная плоскимъ рельефомъ фигурная орнаментація верхняго этажа. Надъ фризомъ, представляющимъ собою полосу настоящаго меандра, перемежающуюся съ человѣческими головами и фигурами, помѣщенъ простирающійся вверху за предѣлы фриза прямоугольникъ, на которомъ высѣчена четырехугольно-стилизованная фигура бога, сидящаго на тронѣ въ строго симметричной позѣ. По бокамъ этого прямоугольника тянутся одна надъ другой три полосы фриза, раздѣленныя на равные квадраты; такихъ квадратовъ 48, и всѣ они украшены рельефными изображеніями крылатыхъ скипетроносныхъ существъ, въ нижнемъ и верхнемъ ряду — человѣческихъ фигуръ, а въ среднемъ — кондоровъ съ человѣческими тѣлами. Фигуры представлены въ профиль, обращены лицами къ богу, занимающему центръ фриза, и поклоняются ему. Уле по всей вѣроят-

Перуанскія и мексиканскія статуи. По Штюбелю и Уле (*а*, *б*) и Пеньяфіелю (*в*).

ности правъ, предполагая, что эта сцена изображаетъ поклоненіе крылатыхъ геніевъ-предковъ, покровителей племенъ, богу героевъ, Виракочѣ... Развалины близъ Пума-Пунги — не болѣе, какъ разсѣянные на большомъ пространствѣ обломки построекъ, архитектурно обработанные куски камня, поражающіе однако умѣлымъ соединеніемъ ихъ между собою.

Дворцы перуанскихъ инковъ, отъ столицъ которыхъ, Куско и Кахамарки, еще сохранились обширные остатки, нерѣдко сооружались изъ глины и потомъ окрашивались бѣлилами, но также строились и изъ правильно отесанныхъ каменныхъ глыбъ. Однако на террасахъ и въ дворцѣ Манко-Капака, въ Куско, и въ группѣ каменныхъ домовъ въ окрестности Кахамарки мы находимъ и такъ-назыв. циклопическія стѣны, которыхъ не встрѣчается въ Тіагуанако. И въ постройкахъ доинковскаго времени, и у инковъ, любимымъ средствомъ смягченія однообразія обширныхъ стѣнныхъ пространствъ являются ниши. Особенно любопытны ниши въ храмѣ Виракочи, въ Качѣ, въ расположенныхъ террасами стѣнахъ и дворцѣ Манко-Капака, въ Куско, и во дворцѣ Атагуальпы, въ Кахамаркѣ.



Древне-американская статуя. Съ оригинала, хранящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

Скульптура у древне-американскихъ культурныхъ народовъ была во всѣхъ отношеніяхъ столь же разнообразна, какъ и у самыхъ наиболѣе художественно зрѣлыхъ народовъ: ихъ ваятели работали изъ каменныхъ породъ всякаго рода, изъ благородныхъ металловъ, изъ мѣди и бронзы, изъ дерева и обожженной глины, знали, что такое барельефъ, горельефъ и полная округлость фигуры; они изображали боговъ, людей, животныхъ, миѳологическія сказанія и событія исторіи, исполняли какъ колоссальныя статуи, такъ и весьма мелкія художественно-ремесленныя вещи; но имъ не доставало главнаго — внутренней свободы, не доставало полнаго пониманія пропорціональности формъ въ изображаемыхъ тѣлахъ.

Во всѣхъ культурныхъ странахъ древней Америки, какъ въ сѣверныхъ, такъ и въ южныхъ, мы можемъ различить четыре направленія при изображеніи человѣческаго тѣла. Первое изъ нихъ предпочитаетъ совершенно условную, угловатую стилизировку, обыкновенно клонящуюся къ формѣ четырехугольника; второе, правда, стремится къ естественной мягкости и округлости, но обыкновенно остается скованнымъ почти без-

форменною вялостью; третье, задаваясь цѣлью воспроизводить индивидуальную жизнь, обыкновенно достигаетъ нѣкотораго успѣха только въ характеристикѣ головъ и лицъ, да и то лишь въ болѣе послушныхъ художнику лѣпкѣ изъ глины и литьѣ изъ металла; наконецъ, четвертое направленіе вдается въ совершенно несообразныя ни съ чѣмъ сочетанія, въ карикатуры и умышленныя уродства. Прослѣдить, какъ эти направленія, развиваясь, слѣдовали одно за другимъ въ отношеніи времени и мѣста, не всегда возможно. Не безусловно доказано даже и то, что грубая стилизація въ четырехугольники есть древнѣйшее изъ направленій. Мы уже видѣли у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, что изображеніе непосредственно наблюденнаго въ природѣ довольно часто предшествуетъ геометризаціи и стилизаціи. Напримѣръ, подлежитъ еще сомнѣнію, что двѣ, выдѣляющіяся среди многихъ четырехугольныхъ во всѣхъ своихъ частяхъ статуй, найденныхъ въ развалинахъ Тіагуанако, болѣе естественныя и отличающіяся округлостью формъ, какъ полагаютъ нѣкоторые, суть болѣе поздняго происхожденія. Болѣе надежнымъ мѣриломъ древности можно считать „фронтальность", какъ понимаетъ ее Юліусъ Ланге (стр. 15). Въ древне-американской скульптурѣ мы впервые встрѣчаемся уже со значительными отклоненіями отъ этой „фронтальности", и, конечно, можно съ основаніемъ утверждать, что произведенія, въ которыхъ мы находимъ подобное отклоненіе, — моложе другихъ. Въ этомъ смыслѣ мы, дѣйствительно, склонны признать четырехугольно-стилизованныя американскія статуи, не только всегда „фронтальныя", но и строго-симметричныя въ отношеніи своихъ рукъ и ногъ, болѣе древними, чѣмъ изваянія съ болѣе живымъ и свободнымъ движеніемъ, формы которыхъ, вдобавокъ, значительно болѣе округлы. Раньше, чѣмъ художники постигли изображенія свободныхъ движеній тѣла во всѣ стороны, они, повидимому, прошли черезъ такую стадію, въ которой допускался поворотъ шеи только подъ прямымъ угломъ къ туловищу. Самую древнюю, строго соблюденную даже въ положеніи рукъ и ногъ симметричность представляютъ намъ, напр., скульптурныя произведенія изъ Тіагуанако въ Перу (см. рис. на стр. 116, фиг. *a*);

Рельефъ изъ Паленке. По Пеньяфіелю.

фронтальность мирится съ совершенно несоотвѣтствующимъ ей положеніемъ рукъ и ногъ во многихъ статуяхъ изъ Паленке (ср. изображеніе говорящаго индѣйца, помѣщенное на стр. 83). Легкое отклоненіе отъ фронтальности, выказывающееся въ поворотѣ шеи подъ прямымъ угломъ, допущено въ статуѣ такъ называемаго Чакъ-Мооля, изображающей лежащую фигуру, найденной въ Чіапасѣ и хранящейся въ національномъ музеѣ въ Мехико. Полное пренебреженіе фронтальностью мы видимъ напр. въ находящейся въ берлинскомъ музеѣ народовѣнія, во всѣхъ отношеніяхъ свободно и оригинально задуманной статуѣ сидящаго человѣка (см. рис. на стр. 117).

Такимъ образомъ, четырехугольно-стилизованныя статуи приходится все-таки признавать вообще болѣе древними, и весьма возможно, что къ этой стилизаціи естественно привела техника ткацкаго искусства. Это кажется особенно правдоподобнымъ при сравненіи четырехугольныхъ профильныхъ фигуръ на фризѣ большихъ воротъ въ Тіагуанако съ фигурами на изданной Штюбелемъ ткани изъ некрополя въ Анконѣ. Едва ли можно считать шагомъ впередъ къ бо̀льшей свободѣ изображенія, въ которыхъ среди четырехугольныхъ формъ изрѣдка встрѣчается круглый глазъ или закругленное очертаніе подбородка (см. рис. на стр. 116 фиг. *б*). Нѣсколько бо̀льшую свободу мы замѣчаемъ только въ тѣхъ изображеніяхъ, которыя, подобно статуѣ такъ называемой „Богини маиса“, въ мексиканскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 116, фиг. *в*), представляются четырехугольно-стилизованными вслѣдствіе угловатости не столько формъ тѣла, ско̀лько одежды, особенно же огромнаго прямоугольнаго головного убора.

Человѣческая голова въ пасти змѣи, скульптурное произведеніе изъ Тулы. По Пеньяфіелю.

Къ направленію болѣе мягкому, стремящемуся къ бо̀льшей округлости, относятся многія статуи нашихъ музеевъ и многія изваянія и рельефы средне-американскихъ, особенно юкатанскихъ построекъ. Но въ предѣлахъ этого направленія можно различить нѣсколько отдѣльныхъ теченій. Типичны напр. статуи и рельефы изъ Паленке (см. изображеніе на стр. 118). Болѣе правильныхъ, чѣмъ здѣсь, пропорцій тѣла мы вообще нигдѣ не встрѣчаемъ въ древне-американскихъ изображеніяхъ человѣка. Во всѣхъ изваяніяхъ, происходящихъ изъ Паленке, ясно выраженъ индѣйскій типъ съ характерно-выгнутымъ орлинымъ носомъ, — типъ, очевидно особенно распространенный у племени майа. Перспективныя трудности въ рельефахъ разрѣшаются не такъ схематически невѣрно, какъ въ египетскомъ искусствѣ. Но и здѣсь болѣе индивидуальныя фигуры слѣдуетъ признавать, повидимому, болѣе древними, а застывшія въ условной неподвижности — болѣе поздними. Къ числу самыхъ своеобраз-

ныхъ и оживленныхъ изображеній принадлежитъ рельефъ, представляющій сцену жертвоприношенія предъ богомъ Кукульканомъ, происходящій изъ области племени майа и хранящійся въ Британскомъ музеѣ. Въ этомъ рельефѣ типичность головъ соединена съ угловатою стилизаціей одежды (см. прилагаемую таблицу). Значительно хуже поняты, но еще свободнѣе, непринужденнѣе въ движеніяхъ человѣческія фигуры своеобразныхъ, изданныхъ д-ромъ Габелемъ рельефовъ изъ Санта-Лусіи-Косумагуальпы (въ Гватемалѣ), попавшихъ въ берлинскій музей народовѣдѣнія. Мягки и естественны въ цѣломъ, но въ моделировкѣ своихъ отдѣльныхъ частей грубы и плохо поняты фигуры атлантовъ изъ Пунта-дель-Сапоте, въ Никарагуѣ, изданныя Бовеліусомъ. Произведенія, пытающіяся изобразить чистую красоту, чрезвычайно рѣдки; но къ числу ихъ можно отнести удивительную человѣческую голову въ пасти сильно стилизированнаго змѣя „Чигуа-коатля“ (очень часто встрѣчающееся миѳологическое изображеніе) изъ Тулы (см. рис. на стр. 119), отличающуюся почти классическою свободою и правильностью чертъ лица.

Къ числу наиболѣе своеобразно-характерныхъ каменныхъ изваяній принадлежатъ головы изъ Панталеона, въ Гватемалѣ, опубликованныя Густавомъ Эйзеномъ; но всего характернѣе вышеупомянутая фигура старика въ берлинскомъ музеѣ (ср. рис. на стр. 117), поражающая непринужденностью наклоненія верхней части своего туловища. Въ этой фигурѣ нѣтъ ни малѣйшаго признака „фронтальности“. Старикъ сидитъ на землѣ, разставивъ колѣна врозь; формы его тощаго тѣла столь же типично-индѣйскія, какъ и черты морщинистаго лица.

Въ различныхъ музеяхъ встрѣчаются также небольшія металлическія литыя, весьма оживленныя фигуры, какова напр. массивная серебряная, къ сожалѣнію, довольно сильно пострадавшая статуэтка изъ Куско, хранящаяся въ брауншвейгскомъ музеѣ. Она изображаетъ карлика въ остроконечномъ колпакѣ, съ улыбающимся лицомъ и бородавкой на правой щекѣ. Но человѣческія головы, имѣющія индивидуальный характеръ, чаще всего встрѣчаются въ древне-американскихъ издѣліяхъ изъ глины. Въ каждомъ сколько-нибудь значительномъ этнографическомъ собраніи можно найти глиняныя статуэтки съ характерными, выразительными лицами; это — идолы, изображенія предковъ или даже не болѣе, какъ дѣтскія игрушки, происходящія изъ различныхъ частей древней Америки. Уле издалъ двѣ замѣчательныя глиняныя мужскія статуэтки изъ Юкатана, находящіяся въ берлинскомъ музеѣ и изъ которыхъ одна изображаетъ вождя племени майа въ полномъ уборѣ изъ перьевъ, а другая, сохранившаяся лишь въ своей верхней части, представляетъ образецъ благороднаго и полнаго жизни лица съ тонкой татуировкой. Въ особенности часто встрѣчаются тонко-исполненныя, нерѣдко даже съ осмысленнымъ выраженіемъ лица, человѣческія головы на глиняныхъ сосудахъ, найденныхъ въ огромномъ количествѣ въ Мексикѣ и Перу. Гончарное искусство обитателей этихъ странъ проявилось

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Сп6.

Жертвоприношеніе предъ богомъ Кукулканомъ.

Каменный рельефъ въ Британскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

главнымъ образомъ въ „лицевидныхъ" урнахъ разнаго рода. Древняя Америка — классическая страна сосудовъ, представляющихъ обыкновенно въ своей верхней или средней части человѣческую голову, а нерѣдко воспроизводящихъ собою и всю человѣческую фигуру цѣликомъ. Національный музей въ Мехико изобилуетъ подобными сосудами, найденными въ странѣ древнихъ ацтековъ. Британскій музей, берлинскій этнографическій музей и національный музей въ Лимѣ особенно богаты такими же сосудами, найденными на перуанскихъ берегахъ. На верхней части рекуайскихъ сосудовъ въ берлинскомъ музеѣ изображены даже цѣлыя сцены, составленныя изъ маленькихъ фигуръ. Значительно менѣе свободное развитіе формъ замѣчается въ находящихся въ той же коллекціи полыхъ глиняныхъ фигурахъ племени чибча съ ихъ сморщенными тѣлами и совершенно однообразными отверстіями ртовъ и глазъ.

Колоссальная статуя т. наз. Коатликуе. По Пеньяфіелю.

Стремленіе къ чудовищному, уродливому, карикатурному выказывается въ столь многихъ древне-американскихъ скульптурныхъ произведеніяхъ, что вполнѣ достаточно указать на изображенную Пенья-фіелемъ колоссальную статую такъ наз. „Коатликуе", въ Національномъ музеѣ въ Мехико (см. помѣщенный здѣсь рис.). Средину этого безформеннаго чудовища, полу-амфибіи, полу-человѣка, занимаетъ черепъ. Что черепа вообще не рѣдкость между пластическими изображеніями у этихъ народовъ — неудивительно при ихъ культѣ череповъ, возникшемъ благодаря человѣческимъ жертвоприношеніямъ.

Изображенія животныхъ у американскихъ культурныхъ народовъ выходили обыкновенно болѣе типичными, чѣмъ индивидуальными; однако въ остальномъ они, какъ и изображенія человѣка, различны въ отношеніи стиля. Золотая черепаха — амулетъ въ одной частной мексиканской коллекціи—представляетъ образчикъ рѣзко опредѣленнаго стиля. Каменная черепаха въ коллекціи Кристи, въ Лондонѣ, при всей своей естественности, является скорѣе стилизированнымъ типомъ, чѣмъ изображеніемъ живого существа. Наиболѣе естественныя изображенія животныхъ встрѣчаются, повидимому, также между глиняными издѣліями, такъ какъ культурные народы Америки, подобно первобытнымъ племенамъ, особенно охотно придавали своимъ сосудамъ форму цѣлыхъ животныхъ.

Мнѣніе одного знатока древне-американскаго искусства, что это послѣднее не ушло въ области скульптуры дальше произведеній сѣверо-американскихъ первобытныхъ народовъ, можетъ вообще считаться слишкомъ строгимъ. Не слѣдуетъ забывать, что всѣ стоявшіе въ общественныхъ мѣстахъ идолы этихъ народовъ погибли отъ религіозной ревности

христіанскаго духовенства, и что огромное большинство нѣкогда славившихся произведеній ювелирнаго искусства сдѣлалось добычей алчныхъ завоевателей. Тѣмъ не менѣе, въ томъ, что уцѣлѣло, мы нерѣдко находимъ болѣе живыя и тонкія черты, чѣмъ тѣ, какія представляетъ намъ скульптура первобытныхъ народовъ.

Мексиканскіе и перуанскіе сосуды. По Рейссу и Штюбелю (*а*) и Пеньяфіелю (*б, в, г.*).

Въ древне-американской живописи мы встрѣчаемся съ тѣми же формами, какъ и въ скульптурѣ, особенно въ рельефной скульптурѣ этихъ народовъ, стилю которой она и подчиняется. Фигуры, изображенныя обыкновенно профильно, выдѣляются на поверхности безъ малѣйшаго намека на задній планъ. О знакомствѣ съ перспективой или о какихъ-либо попыткахъ къ ея соблюденію нѣтъ и рѣчи. Въ этомъ отношеніи, живопись американскихъ культурныхъ народовъ стоитъ не выше живописи первобытныхъ племенъ, съ которой мы уже познакомились. Сохранилось три главныхъ рода древне-американской живописи: стѣнная живопись, живопись на вазахъ и іероглифическая живопись на бумажныхъ свиткахъ.

Стѣнная живопись отнюдь не выдѣляется рѣзкимъ пятномъ въ общемъ колоритѣ зданія; напротивъ того, она составляетъ съ нимъ одно гармоничное декоративное цѣлое. Остатки стѣнной живописи сохранились въ большомъ количествѣ на мексиканскихъ, юкатанскихъ и перуанскихъ постройкахъ. Полагаютъ, что въ Юкатанѣ, въ дворцовыхъ залахъ Митлы, Хула и Зибильнокака изображены торжественныя процессіи. Въ одномъ домѣ,

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Стѣнная живопись въ одномъ изъ Теотигуаканскихъ сооруженій въ Мексикѣ.

(Съ старинной копіи, хранящейся въ Берлинскомъ Музеѣ Народовѣдѣнія.)

рядомъ съ такъ наз. „Гимназіей“ въ Чиченъ-Итсѣ, изображены сцены изъ домашняго быта, дома, деревья и битвы. На штукатуркѣ главнаго зданія въ Параманкѣ, на перуанскомъ берегу, намалеваны фигуры людей и животныхъ. Отъ большинства этихъ картинъ сохранились однако лишь выцвѣтшіе остатки. Наиболѣе полное представленіе о характерѣ древне-американской стѣнной живописи даютъ намъ находящіяся въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ старинныя, писанныя водяными красками копіи стѣнныхъ картинъ, украшавшихъ собою одно изъ зданій Теотигуакана, въ Мексикѣ. Изобилующія фигурами картины верхней части зданія отличаются замѣчательнымъ сочетаніемъ черной, красной, желтой, зеленой, розовой и бѣлой красокъ. Въ высшей степени стильны украшенія цоколя. Здѣсь мы находимъ вездѣ полное пониманіе симметріи и ритма линій (см. прилагаемую раскрашенную картину: „Стѣнная живопись въ одномъ домѣ Теотигуакана, въ Мексикѣ“).

Мексиканскія и въ особенности перуанскія расписныя вазы сохранились въ значительно большемъ количествѣ. Сверхъ глиняныхъ сосудовъ со скульптурными украшеніями, до насъ дошло много другихъ, на которыхъ американская орнаментика выказалась исключительно въ раскраскѣ, въ томъ числѣ немало такихъ, на которыхъ изображены фигуры, расположенныя горизонтальными полосами или разсѣянныя по всей выпуклости сосуда. Краски были лаковыя и собственно не подвергались обжиганію, а только накладывались на слегка обожженную глину, послѣ чего ихъ иногда подвергали дѣйствію легкаго огня. По техникѣ и внѣшнему виду, американскія вазы, въ особенности перуанскія, нерѣдко очень напоминаютъ микенскія. Въ музеѣ Мехико хранится нѣсколько мексиканскихъ вазъ, украшенныхъ фигурами, писанными весьма роскошными и яркими колерами. Одна изъ вазъ, найденныхъ въ Теотигуаканѣ (см. рис. на стр. 122, фиг. *г*) представляетъ образчикъ того же гармоническаго сочетанія красокъ, какое мы видимъ въ стѣнной живописи развалинъ этого города. Вообще здѣсь преобладаютъ, какъ и на греческихъ вазахъ, хотя и въ меньшемъ количествѣ, красновато-коричневыя, желтоватыя и бѣловатыя краски, причемъ черный цвѣтъ встрѣчается въ Мексикѣ чаще, чѣмъ въ Перу. Особенно богатъ расписными перуанскими вазами берлинскій музей. Въ нихъ господствуютъ темнокоричневые или красноватые контурные рисунки на свѣтломъ фонѣ. Лишь немногія части покрыты сплошь одной и той же краской. Головы нарисованы совершенно правильно, чрезъ что рѣзко выказывается форма ихъ крупныхъ ястребиныхъ носовъ; тамъ, гдѣ изображенъ поворотъ туловища, ноги представлены иногда въ совершенно противоположномъ поворотѣ, чѣмъ голова. Что касается до положенія туловища, то въ этомъ отношеніи американскіе художники не были, подобно египетскимъ, связаны извѣстными традиціями, требовавшими опредѣленной, неуклюжей позы тѣла, но каждый изъ нихъ руководствовался, какъ могъ, собственнымъ наблюденіемъ. Часто изображались сцены изъ

военной жизни. На одной вазѣ Люрссеновской коллекціи (въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ) хорошо одѣтые и вооруженные воины сражаются съ полунагими дикарями. На одной вазѣ коллекціи Маседо (тамъ же) изображеніе битвы занимаетъ всю среднюю часть сосуда, тогда какъ наверху помѣщена прекрасно выполненная лѣпная фигура вождя, сидящаго съ поджатыми подъ себя ногами.

Мексиканскіе іероглифы на длинныхъ бумажныхъ полосахъ, которыя свивались или складывались, сохранились въ разныхъ „кодексахъ", напр. въ національномъ музеѣ въ Мехико, въ Бодлеанской библіотекѣ въ Оксфордѣ, въ національной библіотекѣ въ Парижѣ, въ библіотекахъ Эскоріала и Ватикана. Отдѣльныя разрозненныя части этихъ полосъ производятъ впечатлѣніе самостоятельныхъ картинъ. Вся миѳологія, вся жизнь мексиканцевъ отражаются въ этой живописи. Однако, въ зависимости отъ самого характера рисунковъ, многое является здѣсь искаженнымъ, вычурнымъ или условнымъ; ктому же рисунки перемѣшаны съ условными знаками. „Мертвые", говоритъ Брюль, „изображались съ закутанными ногами, живые съ открытыми ногами и висящимъ изо рта языкомъ; мужчины рисовались красной, женщины желтой краской, испанцы — съ красными плащами, а кровь обозначалась красными волнистыми линіями".

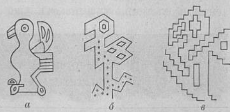
Погребальная таблица изъ Анконскаго некрополя. По Рейссу и Штюбелю.

Меньше всего сохранилось рукописей племени майа: одна въ національной библіотекѣ въ Парижѣ, одна въ Мадридѣ, одна въ королевской публичной библіотекѣ въ Дрезденѣ. Хотя новѣйшія изслѣдованія и не подтвердили того, что большинство знаковъ въ этихъ рукописяхъ суть уже фонетическіе іероглифы, тѣмъ не менѣе цѣлый рядъ картинныхъ изображеній, встрѣчающихся среди нихъ, производитъ впечатлѣніе иллюстраціи текста, и они (по крайней мѣрѣ тѣ изъ нихъ, которыя помѣщены въ изданной Ферстеманомъ дрезденской книгѣ), являясь въ видѣ черныхъ очерковъ иногда на свѣтломъ фонѣ, отличаются бо̀льшею правильностью формъ и бо̀льшею ясностью группировки, чѣмъ іероглифы ацтековъ.

Въ Перу, гдѣ не имѣлось письменныхъ свитковъ, мы взамѣнъ ихъ встрѣчаемъ изображенія людей и животныхъ, нарисованныя или вытканныя на шерстяныхъ и бумажныхъ матеріяхъ. Особенно красивыя матеріи въ этомъ родѣ воспроизведены въ роскошномъ изданіи Рейсса и Штюбеля и хранятся нынѣ въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ; это — оболочки мумій, найденныхъ въ некрополѣ Анкона; того же происхожденія и странныя, раскрашенныя таблицы, сопровождавшія въ могилу почти каждую мумію (см. помѣщенный выше рис.). Это — обтянутыя холстомъ камышевыя рамы, на которыхъ съ лицевой стороны изобра-

жена красными, темносиними или черными штрихами геометрически стилизированная человѣческая фигура, окруженная красивымъ бордюромъ. Кого изображаютъ такія фигуры, покойниковъ или боговъ, — не выяснено. Во всякомъ случаѣ, эти раскрашенныя холщевыя таблицы производятъ впечатлѣніе зачатковъ настоящей станковой живописи.

Обращаясь наконецъ къ художественно-ремесленнымъ издѣльямъ древне-американскихъ народовъ, мы можемъ, въ виду предшествовавшихъ ссылокъ на явленія въ этой области, ограничиться замѣчаніемъ, что и на этомъ поприщѣ древніе американцы далеко оставили за собою первобытныя племена. На ряду съ простымъ тканьемъ, они, какъ уже было замѣчено, занимались орнаментальнымъ тканьемъ (ковровымъ производствомъ); имъ было также извѣстно производство легкихъ прозрачныхъ матерій въ родѣ газа, вышивки и нашиваніе плотныхъ узоровъ на тонкія ткани; что касается до работъ изъ перьевъ, въ чемъ древніе американцы были мастера, то эти послѣднія значительно содѣйствовали развитію привлекательной живости краски, вообще присущей продуктамъ ихъ художественнаго труда. Въ гончарномъ дѣлѣ, о скульптурныхъ и живописныхъ работахъ въ области котораго мы уже говорили, древніе американцы, повидимому, уже пользовались гончарнымъ кругомъ, причемъ, на ряду съ обычными простѣйшими формами сосудовъ, у нихъ появлялась поразительная красота, тѣсно связанная съ цѣлесообразностью (см. рис. на стр. 122).



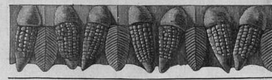
Перуанскіе орнаменты, подражающіе формамъ птицъ. По Рейссу и Штюбелю.

Особое удивленіе испанскихъ завоевателей возбуждали ювелирныя издѣлія древнихъ американцевъ. Въ этой области даже племя чибча не уступало своимъ сѣвернымъ и южнымъ сосѣдямъ. Но такъ какъ большинство американскихъ издѣлій изъ драгоцѣнныхъ металловъ было переплавлено, то лучшія изъ нихъ извѣстны намъ лишь изъ старинныхъ описаній. Движущіяся птицы, пляшущія обезьяны, рыбы, отливавшія то золотомъ, то серебромъ, извѣстны лишь по разсказамъ. Тѣмъ не менѣе, въ музеяхъ Америки и Европы иногда встрѣчаются удивительныя произведенія древне-американскаго ювелирнаго искусства. Къ такимъ произведеніямъ можно отнести инкрустацію съ мозаикою, состоявшей изъ цвѣтныхъ кусочковъ рѣдкихъ раковинъ и драгоцѣнныхъ каменьевъ. Въ коллекціи Кристи, въ Лондонѣ, находится одна изъ лучшихъ сохранившихся работъ этого рода — каменный ножъ племени ацтековъ, рукоятка котораго представляетъ собою фантастическую фигуру, составленную изъ зеленыхъ, красныхъ и синихъ камешковъ.

Но внутренняя связь между главными и побочными отраслями искусства всѣхъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ ни въ чемъ

не выказывается такъ ясно, какъ въ общности и своеобразности ихъ орнаментики. Хотя отдѣльные ея мотивы имѣютъ иногда чисто мѣстный характеръ, а другіе свойственны лишь нѣкоторымъ опредѣленнымъ отраслямъ искусства, однако важнѣйшія и характернѣйшія черты ея одинаково встрѣчаются какъ въ строительномъ искусствѣ этихъ народовъ, такъ и въ ихъ живописи на вазахъ,—какъ въ узорахъ ихъ тканей, такъ и въ рисункахъ металлическихъ издѣлій всякаго рода.

Древне-американская орнаментика содержитъ въ себѣ весь тотъ богатый запасъ формъ, съ которымъ мы познакомились у доисторическихъ народовъ въ періодъ до бронзоваго вѣка включительно; здѣсь мы снова встрѣчаемъ тѣ же, какъ и тамъ, параллельныя линіи, зигзаги (см. верхній рис. на стр, 127, фиг *а*), треухгольники, четырехугольники, шахматные узоры, кружки, волнистыя линіи, въ томъ числѣ ряды набѣгающихъ другъ на друга, простыя и тянущіяся полосами спирали; ленты и плетенья указываютъ уже на высшую ступень искусства.

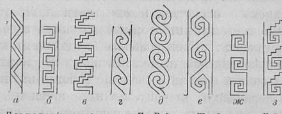

Маисовые плоды и листья въ орнаментикѣ на одной мексиканской вазѣ. По Пеньяфіелю.

Кромѣ того, здѣсь повторяется бо̀льшая часть орнаментовъ наиболѣе развитыхъ первобытныхъ народовъ, хотя иногда и въ иной формѣ. Глаза, являющіеся упрощеніемъ изображеній лица въ орнаментикѣ первобытныхъ американскихъ племенъ, встрѣчаются главнымъ образомъ на мексиканскихъ зданіяхъ и сосудахъ. Геометризированіе цѣлой человѣческой фигуры, видѣнное нами у жителей Полинезіи, мы находимъ во всевозможныхъ видахъ также на тканяхъ перуанцевъ; сверхъ того, у нихъ попадаются неменѣе разнообразныя, по большей части угловато-стилизированныя геометрическія воспроизведе̂нія птицъ, пумъ, ламъ, оленей и др. животныхъ (см. рис. на стр. 125, фиг. *а*, *б*, *в*).

Растительное царство даетъ мотивы для орнаментики столь же рѣдко, какъ и у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ; но все-таки нельзя не упомянуть о большихъ стилизированныхъ цвѣтахъ и скульптурныхъ украшеніяхъ въ видѣ шишекъ и листьевъ маиса на вазахъ коллекціи Пеньяфіеля въ Мехико (см. помѣщенный здѣсь рис.).

Къ особенностямъ американской орнаментики принадлежитъ, во первыхъ, лѣстничный или ступенчатый орнаментъ, являющійся то въ видѣ ряда цѣлыхъ уступчатыхъ пирамидъ, то въ видѣ половинныхъ отрѣзковъ такихъ пирамидъ (см. верхній рис. на стр. 127, фиг. *в*), то въ соединеніи съ меандромъ (фиг. *б*), то отдѣльно, то въ послѣдовательномъ чередованіи. Происхожденіе этого орнамента нѣтъ надобности объяснять, зная существованіе въ Америкѣ многочисленныхъ уступчатыхъ пирамидъ. Сюда же относятся кресты, крючковатые кресты (свастика) и завитушки, которымъ А. Р. Гейнъ посвятилъ особое изслѣдованіе, имѣя въ виду именно

Америку. Хотя эти мотивы и суть общіе у всего человѣчества, однако на американской почвѣ они развились самостоятельно. Кресты такъ часто встрѣчаются въ стѣнныхъ лѣпныхъ работахъ Юкатана, что испанцы ошибочно принимали ихъ за остатки христіанства, будто-бы существовавшаго здѣсь въ древнѣйшія времена. Этотъ ролъ орнамента объясняется олицетвореніемъ астрономическихъ и метеорологическихъ явленій. Пресловутый „Крестъ“, которому поклонялись въ сѣверномъ храмѣ Паленке — не что иное, какъ стилизированное дерево, на которомъ сидитъ священная птица. Что такъ называемые „мальтійскіе“ кресты, нерѣдко встрѣчающіеся въ Америкѣ, изображаютъ кости, положенныя крестъ-накрестъ одна на другую, доказывается уже тѣмъ, что они изображены рядомъ съ черепахами на одной вазѣ въ музеѣ Мехико (см. рис. на стр. 122, фиг. *в*). Крючковатый крестъ (см. нижній рис. на настоящей стр.), который, быть можетъ, именно въ Америкѣ является символомъ солнца, и родственный ему витой орнаментъ встрѣчаются чаще у миссисипскихъ племенъ и у индѣйцевъ Пуэблы, чѣмъ у американскихъ культурныхъ народовъ. Напротивъ того, меандръ принадлежитъ къ самымъ характернымъ орнаментальнымъ мотивамъ Мексики и Перу, такъ же, какъ и древней Греціи. Онъ встрѣчается какъ въ самыхъ простыхъ, такъ и въ самыхъ сложныхъ узорахъ на американскихъ зданіяхъ, сосудахъ и одеждахъ. Относительно его происхожденія извѣстный изслѣдователь Америки А. Штюбель высказалъ предположеніе, что онъ произошелъ при тканьѣ, отъ случайнаго передвиженія половинъ двухъ, вставленныхъ одинъ въ другой, прямоугольниковъ; но уже Гейнъ обратилъ вниманіе на то, что меандръ самостоятельно возникъ въ столь многихъ мѣстностяхъ, что его происхожденіе нельзя приписывать вездѣ одинаковымъ случайностямъ тканья. По нашему мнѣнію, какъ это и доказывается орнаментикой европейскаго бронзоваго вѣка, простая волнообразная линія, линія набѣгающихъ другъ на друга волнъ и спираль предшествовали и въ Америкѣ обыкновенному зубчатому орнаменту и меандру. Зубчатый орнаментъ представляетъ собою волнообразную линію, превратившуюся въ ломающуюся подъ прямыми углами (верх. рис. на настоящей стр., фиг. *б*), а меандръ — четыреугольную спираль или рядъ набѣгающихъ другъ на друга волнъ (фиг. *г*, *д*, *е*, *ж*). Такъ какъ американское искусство вообще было склонно къ прямоугольнымъ формамъ, то появленіе зубчатой линіи и меандра въ его орнаментикѣ вполнѣ естественно.



Перуанскіе орнаменты. По Рейссу и Штюбелю и по Гейну.

Крючковатый крестъ (свастика).

И такъ мы видѣли въ древне-американскомъ искусствѣ господство множества ясныхъ и значительныхъ орнаментальныхъ формъ; несмотря на то, намъ слѣдуетъ еще разъ припомнить себѣ, что эти формы — если не касаться живописи на вазахъ, достигающей иногда до классической красоты, — лишь въ рѣдкихъ случаяхъ употреблялись въ чистомъ видѣ и послѣдовательно. Американскіе художники любили дробить ихъ, произвольно смѣшивать съ другими элементами и затѣмъ соединять безъ всякой внутренней связи. Конечно, полнаго пониманія формъ американскаго искусства можно ждать лишь отъ болѣе точнаго разъясненія смысла его картинъ и символическихъ изображеній. Зелеръ справедливо замѣчаетъ: „Произвольнаго, капризнаго и фантастическаго въ американской древности не замѣтно нигдѣ. Каждое изображеніе имѣетъ опредѣленный смыслъ и значеніе". Если имѣть въ виду главнымъ образомъ декоративную сторону, то надо признать, что американское искусство часто не идетъ дальше попытокъ, не получившихъ полнаго развитія. Далеко не вездѣ соблюдаетъ оно чувство мѣры. Вслѣдствіе этого во всемъ искусствѣ древнихъ американцевъ наблюдаются незаконченность, варварское нагроможденіе формъ и карикатурность — недостатки, которые мы видимъ какъ въ постройкахъ, такъ и въ изваяніяхъ и живописи. Но эти недостатки суть вмѣстѣ съ тѣмъ недостатки и всей американской культуры — той полуварварской, пропитанной кровью и сверкающей золотомъ культуры, которая такъ внезапно была уничтожена испанскими завоевателями. Однако мексиканское и перуанское творчество имѣетъ въ исторіи искусства значеніе именно по своей полной національной замкнутости. Уже однимъ фактомъ своего существованія оно опровергаетъ ученіе объ общемъ и однообразномъ развитіи искусства на всемъ земномъ шарѣ — ученіе, по которому напр. спираль считалась изобрѣтеніемъ исключительно Египта, а меандръ — одной только Греціи.

Вторая книга.
Древнее искусство Востока.

I. Египетское искусство.

I. Введеніе. — Главныя черты египетскаго искусства.

Вмѣстѣ съ исторіей человѣчества начинается также исторія искусства. Надписи на художественныхъ произведеніяхъ принадлежатъ къ самымъ древнимъ письменнымъ памятникамъ, и для исторіи искусства большое счастіе, что властители тѣхъ древнѣйшихъ странъ Земного Шара, въ которыхъ существовала письменность, широко пользуясь этимъ новымъ, драгоцѣннымъ для человѣчества изобрѣтеніемъ, въ изобиліи покрывали всевозможные памятники различными надписями. Древнѣйшіе изъ этихъ памятниковъ исторіи человѣчества и его искусства сохранились отчасти на берегахъ Нила, отчасти на берегахъ Евфрата и Тигра, т. е. въ Египтѣ и въ Месопотаміи. Эти памятники, воздвигнутые за нѣсколько тысячъ лѣтъ до нашей эры, въ продолженіе цѣлыхъ вѣковъ находились въ полномъ забвеніи, и хотя о существованіи ихъ и было извѣстно, однако о нихъ упорно молчали, пока, наконецъ, въ XIX-мъ столѣтіи они не обратили на себя общаго вниманія и одинъ за другимъ не сдѣлались доступны нашему пониманію.

Гдѣ сохранились наиболѣе древніе памятники — на халдейской-ли почвѣ, въ Месопотаміи, или на берегахъ Нила, въ Египтѣ, — это вопросъ, все еще не вполнѣ разрѣшенный. О томъ, что халдейское искусство — болѣе древнее, свидѣтельствуетъ хранящаяся въ берлинскомъ музеѣ надпись, сдѣланная ново-вавилонскимъ царемъ Набонидомъ, жившимъ въ 550 году до Р. Х., и гласящая, что существовалъ древне-вавилонскій царь Нарамъ-Зинъ за 3200 лѣтъ до Набонида, т. е. за 3750 до Р. Х. Этому не противорѣчатъ этнографическія изслѣдованія Бругша и другихъ, издавна приписывавшихъ египтянамъ азіятское происхожденіе, хотя Эрманъ и Масперò и указывали на взаимное противорѣчіе этихъ изслѣдованій. Ратцель, съ своей стороны, говоритъ (въ 1894): „Колы-

белью египетской культуры является Азія". Швейнфуртъ рѣшительно становится на сторону Гоммеля (1897), по стопамъ котораго идутъ и нѣкоторые молодые ассиріологи, которые заходятъ уже такъ далеко, что считаютъ Египетъ древне-вавилонской колоніей, основанной въ доисторическія времена. Но послѣ того, какъ Э.-Ф. Леманнъ недавно доказалъ, что Нарамъ-Зинъ (о чемъ еще раньше говорилъ Винклеръ) не могъ жить за 3750 лѣтъ до Р. Х., снова представляется вѣроятнымъ предположеніе, что древнѣйшіе изъ найденныхъ, по крайней мѣрѣ доселѣ, памятниковъ принадлежатъ долинѣ Нила. Мы тѣмъ болѣе можемъ остаться при томъ мнѣніи, что въ историческія времена оба народа, египтяне и халдеи, несомнѣнно родственные между собою, являются стоящими на одинаковой степени культурнаго развитія совершенно независимо одинъ отъ другого.

Зависятъ ли родственныя черты древне-египетскихъ и месопотамскихъ художественныхъ произведеній главнымъ образомъ отъ происхожденія одного искусства отъ другого, или эти черты суть слѣдствіе того, что съ самаго момента зарожденія человѣческаго искусства вообще эти оба искусства развивались одновременно подъ вліяніемъ совершенно одинаковыхъ мѣстныхъ условій — вопросъ, который мы возбудимъ еще разъ, можетъ быть, впослѣдствіи. Въ настоящее время ограничимся тѣмъ, что сочтемъ эти общія черты за признакъ одинаковой стадіи развитія названныхъ народовъ, — той стадіи, которая непосредственно слѣдуетъ за бронзовымъ вѣкомъ, той поры, когда, по всей вѣроятности, не только въ древне-халдейскомъ царствѣ, но и въ странѣ древняго Египта появились первыя издѣлія изъ камня и бронзы, и когда употребленіе желѣза еще не было тамъ извѣстно.

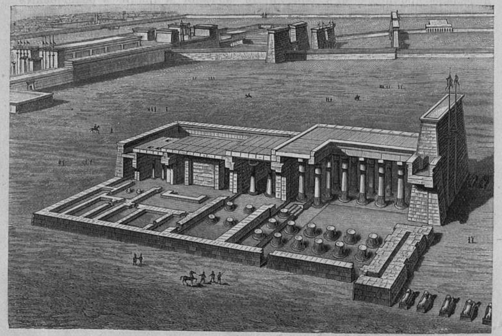
Противники того взгляда, что произведенія почвы, характеръ мѣстности и климатъ вліяютъ на искусство страны, не могутъ не согласиться, что Египетъ въ этомъ отношеніи представляетъ исключеніе: надо быть слѣпымъ, чтобы не видѣть отраженія природы Египта въ художественныхъ произведеніяхъ этой страны. Искусство и природа находятся здѣсь какъ разъ въ самомъ живомъ соотвѣтствіи. Насколько своеобразны растительное и животное царства образованнаго разлитіемъ рѣки Нила и растянувшагося въ пустынѣ оазиса, называемаго Египтомъ, настолько же своеобразенъ былъ умственный кругозоръ его жителей. Самобытная, замкнутая въ тѣсныя рамки культура Египта въ теченіе многихъ вѣковъ развивалась изъ мѣстныхъ природныхъ условій такъ послѣдовательно, какъ никакая другая, и если въ настоящее время мы знаемъ искусство, нравы и обычаи египтянъ лучше, чѣмъ жизнь и искусство другихъ народовъ, болѣе близкихъ къ намъ по времени и мѣсту, то этимъ мы обязаны прежде всего трудамъ ученыхъ и раскопкамъ, произведеннымъ въ Египтѣ такими археологами, какъ Шампольіонъ и Лепсіусъ, Маріеттъ и Масперо, Морганъ и Флиндерсъ Петри, затѣмъ — изученію іерогли-

фовъ, благодаря которому мы со временъ Шамполліона постепенно ознакомились съ исторіей Нильской долины по надписямъ на памятникахъ, и, наконецъ, — обширнымъ печатнымъ изданіямъ этихъ памятниковъ. Прежніе труды Шамполліона, Лепсіуса, Росселини, Приссъ-д'Авенна и въ особенности новѣйшіе Флиндерса Петри раскрыли для Европы тайны египетскаго искусства. Свѣдѣніями о Египтѣ мы въ значительной мѣрѣ обязаны также свойствамъ его почвы, постоянству его климата, нравамъ и обычаямъ его древнихъ обитателей, основаннымъ на многовѣковыхъ преданіяхъ. Почва доставляла египтянамъ твердый камень, солнце сушило и дѣлало прочными ихъ деревянныя издѣлія и ткани, а религіозныя вѣрованія египтянъ побуждали ихъ созидать храмы своимъ богамъ и гробницы своимъ великимъ людямъ такъ, чтобы эти постройки сохранялись на вѣчныя времена. Богоподобные цари Египта думали пріобрѣсти себѣ безсмертіе на небѣ и на землѣ, изображая свои дѣянія на несокрушимыхъ стѣнахъ храмовъ. Египетскіе жрецы учили, что загробная жизнь умершаго зависитъ отъ состоянія его тѣла на землѣ послѣ смерти, отъ того, чей образъ оно приняло, а также отъ тѣхъ жертвоприношеній въ видѣ кушаній и напитковъ, которыя получала его тѣнь (Ка), или которыя, по крайней мѣрѣ, изображались на стѣнахъ его гробницы оставшимися въ живыхъ родственниками. Отсюда произошли и бальзамированіе покойниковъ, муміи которыхъ въ числѣ нѣсколькихъ тысячъ сохранились до нашихъ дней, и укладываніе ихъ въ крѣпкіе каменные или деревянные саркофаги, часто вставлявшіеся одинъ въ другой, и погребеніе умершихъ въ глубокихъ, закрытыхъ отовсюду шахтахъ, надъ которыми, если не возвышалось природной скалы, воздвигались каменные памятники и накладывались крѣпкія плиты; отсюда же проистекъ и обычай ставить изваяніе покойника въ особое отдѣленіе гробницы, а равно и обычай изображать пластически или въ раскрашенномъ рисункѣ на стѣнахъ жертвеннаго покоя различныя кушанія для того, чтобы умершій никогда не нуждался въ пищѣ.

Почти исключительно храмамъ и гробницамъ древнихъ египтянъ обязаны мы своимъ знакомствомъ съ культурой и искусствомъ ихъ страны. Отъ построекъ, въ которыхъ протекала жизнь египтянъ, и которыя лѣпились изъ нильскаго ила или строились изъ высушеннаго на открытомъ воздухѣ и лишь рѣдко изъ обожженаго кирпича особаго рода и покрывались тонкой деревянной обшивкой, сохранились лишь одни фундаменты безъ малѣйшихъ слѣдовъ художественности; каменныя же сооруженія, каковы храмы и гробницы, даютъ намъ возможность познакомиться съ сущностью древне-египетскаго зодчества.

Мелкій известнякъ для каменныхъ построекъ египтяне добывали въ Ливійской пустынѣ, крѣпкій песчаникъ — близъ Гебель-Сильсиля въ верхнемъ Египтѣ, свѣтло-красный гранитъ — въ древнѣйшихъ каменоломняхъ Ассуана (Сіэны), на крайнемъ югѣ царства фараоновъ. Въ египетской архитектурѣ мы находимъ цѣлый рядъ общихъ чертъ, связываю-

щихъ между собою различныя стадіи ея развитія. Сводъ былъ извѣстенъ египетскимъ архитекторамъ очень давно, если не съ наиглубочайшей древности, какъ фальшивый, т. е. состоящій изъ ряда камней, выступающихъ другъ надъ другомъ, такъ и настоящій, съ клинообразнымъ замковымъ камнемъ, но обыкновенно употреблялся только въ подземныхъ сооруженіяхъ и постройкахъ второстепеннаго значенія. Монументальныя египетскія зданія покрывались преимущественно плоскою крышею, состоявшею изъ ряда каменныхъ балокъ, опирающихся на стѣны, а въ случаѣ значительности разстоянія между этими послѣдними, на столбы и на



Реставрація храма Хона, въ Өивахъ (20 династіи). По Перро и Шипье.

колонны. Крытыя галлереи, окружавшія дворы храмовъ съ внутренней стороны, и залы съ поразительно узкими промежутками между колоннами явились, очевидно, какъ необходимое послѣдствіе устройства крыши изъ каменныхъ балокъ. Несомнѣнно, такая система подпоръ примѣнялась сперва въ деревянныхъ постройкахъ, и уже потомъ перешла къ каменнымъ. Не слѣдуетъ однако забывать, что уже древніе дольмены, сохранившіеся между прочимъ въ большомъ количествѣ на сѣверѣ Африки, указываютъ на существованіе въ первоначальной архитектурѣ каменныхъ построекъ крыши, лежащей на каменныхъ подпорахъ; къ этому слѣдуетъ прибавить, что египетскія постройки съ каменной крышей по своей массивности и тяжеловѣсности, несмотря на украшенія, нисколько не напоминаютъ построекъ изъ дерева. Характерная черта всѣхъ египетскихъ кирпичныхъ сооруженій заключается въ томъ, что

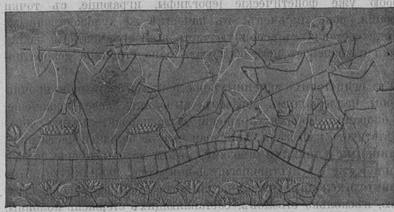
ихъ стѣны кверху значительно, хотя и постепенно, утончаются. Этотъ типъ стѣнъ, заимствованный, безъ всякаго сомнѣнія, отъ деревянныхъ построекъ и не являющійся принадлежностью сооруженій изъ плитняка, встрѣчается въ древнія времена при постройкѣ дамбъ и крѣпостей изъ плотной массы нильскаго ила. Эту же отвердѣвшую глиняную массу мы встрѣчаемъ впослѣдствіи въ видѣ горизонтальныхъ пластовъ, проложенныхъ въ стѣнахъ египетскихъ построекъ изъ кирпича и камня.

Только стѣны полированнаго гранита оставлялись ничѣмъ не покрытыми; ихъ не касалась даже стѣнная живопись. Всякія же прочія каменныя и кирпичныя стѣны облицовывались сверху до низу, снаружи и внутри, тонкимъ слоемъ штукатурки, и этотъ слой покрывался разноцвѣтными пластическими изображеніями, большая часть которыхъ представляетъ собою уже фонетическіе іероглифы, играющіе, съ точки зрѣнія содержанія, роль письменъ; въ качествѣ же художественныхъ произведеній они составляютъ основную часть всей орнаментаціи зданія и, гармонически сливаясь съ нею, образуютъ одно стройное декоративное цѣлое.

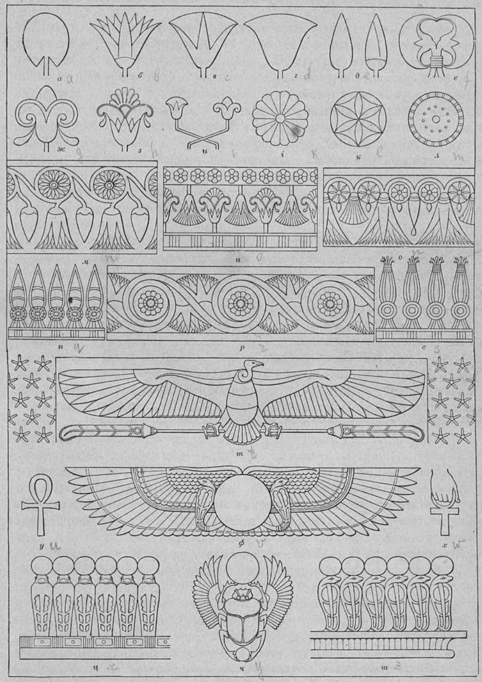
Колонны въ египетскихъ каменныхъ постройкахъ достаточно прочны для того, чтобы надлежащимъ образомъ выполнять свое назначеніе, т. е. служить опорами. Но ихъ украшеніе часто поразительнымъ образомъ не соотвѣтствуетъ ихъ цѣли, придавая имъ по большей части видъ растеній съ длинными и тонкими стволами, цвѣты которыхъ, еще не развернувшіеся или уже распустившіеся, подпираютъ невидимую абаку и образуютъ капитель колонны. Очевидно, для того, чтобы колонна казалась болѣе солидною, нѣсколько стволовъ, составляющихъ стержень колонны, обыкновенно связывались у чашечки въ пучки крѣпкими обручами, и въ этомъ же мѣстѣ между ними пропускались, въ значеніи скрѣпленій, небольшіе стебли тѣхъ же цвѣтовъ. Вообще орнаментика египетскихъ колоннъ этого рода производила впечатлѣніе чего-то мрачнаго, хотя очевидно, что она должна была выражать собою контрастъ между земною жизнью и жизнью небесной, изображенной на потолкѣ зданія въ видѣ звѣздъ и птицъ. „Египтянинъ", говоритъ Борхардтъ, „воображалъ себѣ свои колонны, подражающія растеніямъ, свободно оканчивающими и орнаментировалъ ихъ сообразно съ этимъ".

На всѣхъ ступеняхъ развитія египетской орнаментики, состоявшей въ архитектурѣ изъ картинъ и надписей, сплошь покрывавшихъ стѣны, цоколи, карнизы, потолки, столбы и ворота зданій, и сохранявшей даже въ предметахъ ремесленнаго производства строгую чистоту стиля, мы находимъ однѣ тѣ же общія черты. На ряду съ имѣющими геометрическую форму орнаментами древнихъ и первобытныхъ періодовъ и съ символическими изображеніями животныхъ, главнымъ образомъ змѣй (уреевъ), мы встрѣчаемъ въ египетскомъ искусствѣ еще въ глубокой древности растительный орнаментъ. Поэтому египтянъ можно считать безу-

словно творцами орнаментаціи этого рода. Одинъ и тотъ же ея мотивъ переходилъ отъ поколѣнія къ поколѣнію, изъ тысячелѣтія въ тысячелѣтіе. Что эта орнаментика заимствована изъ египетской флоры — явствуетъ само собою. Видную роль играетъ въ ней цвѣтокъ лотоса, не индійскаго „Nymphaea Nelumbo", какъ раньше думали, а мѣстнаго, бѣлаго или синяго, „Nymphaea Lotus" или „Caerulea", какъ это подтверждаютъ изслѣдованія Гудфира Ригля и Борхарда, а также доказываютъ характеризующіе это растеніе (см. прилаг. табл. „Древне-египетскіе орнаменты", фиг. *a*) лопатообразные листья, равно какъ и количество и форма лепестковъ тѣхъ цвѣтовъ, которые несчетное множество разъ встрѣчаются на египетскихъ памятникахъ (фиг. *c*, *d*, *e*). Кромѣ лотоса, въ фантазіи и въ орнаментикѣ египтянъ игралъ важную роль папирусъ. Если растеніе, которое въ помѣщенномъ на настоящей стр. рисункѣ изображено плавающимъ на водѣ, есть всѣмъ извѣстный лотосъ, то не менѣе очевидно, что растеніе съ длинными прямыми стеблями и пушистыми колосьями, соединенными въ пучки, которые въ рисункѣ на стр. 135 выступаютъ изъ воды, представляетъ кусты папируса. Мнѣніе, высказанное Годфиромъ, къ которому присоединились Ригль и Перро, что „вѣерообразный папирусъ" египетской орнаментики есть ни что иное, какъ стилизированные цвѣтки лотоса, изображенные сбоку, было недавно убѣдительнѣйшимъ образомъ опровергнуто Борхардтомъ. Еще болѣе невѣроятно предположеніе изслѣдователей, полагающихъ, что всѣ формы египетской орнаментики произошли отъ одной первоначальной формы, и считающихъ за извѣстное видоизмѣненіе цвѣтка лотоса тотъ орнаментъ въ видѣ нераскрывшейся цвѣточной чашечки (см. прил. таблица, фиг. *g*, *h*, *i*), который Борхардтъ принимаетъ за лилію, а Швейнфуртъ за алое, и который обыкновенно называется „египетской пальметтой" въ томъ случаѣ, когда снабженъ придаткомъ въ видѣ шишки или вѣерообразной коронки. Но всего невѣроятнѣе, безъ сомнѣнія, тотъ взглядъ, согласно которому также и египетская розетка представляетъ собою, если смотрѣть на нее сверху, не что иное, какъ цвѣтокъ лотоса, по мнѣнію



Рельефъ съ цвѣтками лотоса, въ одной изъ гробницъ 6 династіи.
По Приссъ-д'Авенну.

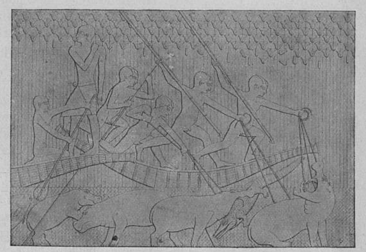


 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Древне-египетскіе орнаменты.

Рисунки Макса Кюнерти.

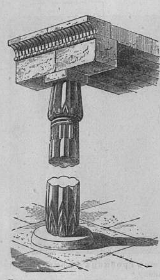
Гудфира еще не распустившійся, по мнѣнію же Ригля уже вполнѣ расцвѣтшій. Что эта розетка легко можетъ быть принята за цвѣтокъ — не подлежитъ сомнѣнію (см. прилаг. табл., фиг. *k*), но во всякомъ случаѣ она походитъ скорѣе на цвѣтокъ астры, ромашки, маргаритки, чѣмъ на цвѣтокъ лотоса. Иногда совершенно ясно, что она представляетъ собою только дальнѣйшее развитіе четырехлистнаго орнамента (фиг. *l*); нерѣдко можно принимать ее за звѣзду (фиг. *m*), и въ этомъ случаѣ она указываетъ на древнѣйшіе орнаментальные мотивы, изображающіе, повидимому, солнце, луну и звѣзды въ видѣ концентрическихъ круговъ, окаймленныхъ иногда маленькими кружками. Какимъ образомъ изъ вышеуказанныхъ элементовъ орнаментики, при помощи различныхъ измѣненій, добавленій и сочетаній, въ соединеніи съ волнистой спиралью, образовались роскошныя, и въ высшей степени художественныя полосы орнамента, показываютъ фигуры *n*, *o*, *p*, *r* на прилагаемой таблицѣ. Египетской орнаментикѣ были нечужды и простѣйшіе вѣнки изъ листьевъ, виноградныя лозы и гроздія, пальмы и другія растенія. Орнаментъ же, имѣющій видъ пучка стеблей, скрѣпленныхъ внизу розеткой и иногда похожій на рядъ копій съ торчащими кверху остріями, по мнѣнію Борхардта, подражаетъ бахромѣ ковра.



Рельефъ съ папирусомъ, въ одной изъ гробницъ 4 династіи. По Приссъ-д'Авенну.

Цвѣтущія растенія, которыя, какъ уже было сказано выше, образуютъ или въ одиночку, или въ видѣ пучковъ, колонны, возвышающіяся на базахъ, имѣющихъ форму небольшихъ земляныхъ кучъ, суть Nymphaea Lotus и Nymphaea Caerulea, папирусъ, пальма, нѣкоторыя породы колокольчиковъ и тростникъ. Исторія развитія этихъ архитектурныхъ формъ чрезвычайно ясно изложена Борхардтомъ. Чаще всего встрѣчаются колонны лотосовидныя и папирусовидныя. У первыхъ, имѣющихъ капители въ формѣ нераскрывшагося или распустившагося цвѣтка, нерѣдко не достаетъ основанія, чего почти никогда не наблюдается у папирусовидныхъ колоннъ, капители которыхъ представляютъ иногда закрытую, иногда раскрытую совокупность колосьевъ. Отдѣльные стебли пучка у лотосовидныхъ колоннъ имѣютъ въ поперечномъ разрѣзѣ круглую, а

у колоннъ папирусовидныхъ — трехугольную форму. Стержни колоннъ перваго рода не имѣютъ ни листьевъ у основанія, ни утолщенія, тогда какъ стержни папирусовидныхъ колоннъ съуживаются внизу и какъ-бы обернуты тутъ листьями. Въ лотосовидныхъ колоннахъ лепестки чашечки цвѣтка, играющей роль капители, доходятъ до самаго ея верха, а въ папирусовидныхъ колоннахъ они значительно короче и окаймляютъ только нижнюю часть капители. Изъ двухъ рисунковъ, помѣщенныхъ на стр. 136 и 137, одинъ изображаетъ колонну въ видѣ папируса, а другой колонну въ видѣ лотоса, причемъ чашечки цвѣтка и въ той и другой закрыты.

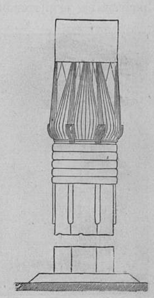

Папирусовидная колонна, изъ Карнака. По Перро и Шипье.

Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что многіе орнаменты, заимствованные изъ растительнаго царства, нашли мѣсто въ египетскомъ искусствѣ только благодаря тому, что съ давнихъ поръ имъ придавалось символическое значеніе, какъ это можно замѣтить особенно о цвѣткѣ лотоса, очевидно олицетворявшемъ собою солнце. Другіе орнаментальные мотивы въ египетскомъ искусствѣ также имѣютъ символическій характеръ. Если этого нельзя съ полной увѣренностью сказать объ орнаментѣ, изображающемъ темно-синее небо, усѣянное звѣздами, который мы постоянно встрѣчаемъ на потолкахъ египетскихъ гробницъ и храмовъ, равно какъ и объ изображеніяхъ коршуновъ, летящихъ съ распростертыми крыльями (см. прил. таб. фиг. *t*), то несомнѣнно символическими надо считать и солнечные круги, и крылатый дискъ солнца надъ входами въ храмы (фиг. *v*), и священныхъ змѣй (уреевъ) (фиг. *x* и *z*), и крестъ, съ кольцомъ или петлей вверху, служащій символомъ вѣчности (фиг. *w*), и скарабея — блестящаго египетскаго жука (Ateuchus sacer, фиг. *y*), который, олицетворяя собою земное бытіе и будущую жизнь человѣка, въ огромномъ количествѣ является и какъ украшеніе, и какъ самостоятельное художественное произведеніе.

Нужно различать два вида египетской пластики: скульптуру въ тѣсномъ смыслѣ слова, и плоскія изображенія, подчиняющіяся однимъ и тѣмъ же законамъ стиля, все равно, представляютъ ли они собою живопись, или рельефную работу.

Матеріаломъ для скульптуры служили у египтянъ камень, дерево, слоновая кость, бронза, глина. Многочисленныя колоссальныя статуи исполнялись изъ гранита, базальта или діорита; статуи въ натуральную человѣческую величину — изъ песчаника или известняка; болѣе мелкія — изъ дерева или бронзы. Фигуры изъ глины были всегда небольшого

размѣра. Статуи изъ песчаника и известняка обыкновенно покрывались слоемъ краски, изваянія же изъ твердаго цвѣтного камня получали раскраску лишь иногда или только въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ. Важнѣйшіе памятники египетской скульптуры — статуи боговъ и людей; встрѣчаются также фигуры животныхъ. Изваянія людей ставились въ гробницахъ и храмахъ. Въ первыхъ, кромѣ нѣсколькихъ статуй, представлявшихъ умершаго въ различномъ видѣ, помѣщались также изображенія слугъ, работавшихъ на это лицо при его жизни. Передъ храмами и внутри нихъ ставились статуи царей, строителей и основателей этихъ зданій; нерѣдко подобныя статуи также представляли одно и то же лицо въ нѣсколькихъ видахъ.


Лотосовидная колонна. По Борхардту.

Изображенія боговъ въ египетской скульптурѣ играютъ второстепенную роль. Скрываясь въ мрачныхъ святилищахъ, куда допускались только фараонъ и жрецы, фигуры боговъ, если онѣ имѣли человѣческій обликъ, изображались въ нильской ладьѣ. Въ другихъ частяхъ храма, изваянія божествъ обыкновенно являлись не предметами поклоненія, а обѣтными приношеніями. Хотя божества, покровители отдѣльныхъ областей и городовъ Египта, имѣвшія чисто земной характеръ (остатокъ древняго фетишизма), впослѣдствіи нерѣдко сливались со свѣтлыми богами-небожителями жреческой религіи, однако эти божества, несмотря на небесный свѣтъ, ихъ озарявшій, не могли сбросить съ себя земной оболочки. Египетскій народъ почти всегда представлялъ себѣ боговъ въ образахъ священныхъ животныхъ. Аммонъ, древній богъ города Ѳивъ, даже во времена римскаго владычества, превратившись въ Юпитера-Аммона, сохранилъ свои бараньи рога. Поклоненіе его двойнику, древнему богу солнца Ре, возникло изъ обожествленія кобчика. Пта, древній богъ художниковъ Мемфиса, чтился въ образѣ священнаго быка Аписа; Гаторъ, богиня неба и любви, — въ образѣ коровы; Собкъ, мѣстное божество Фаюма, — въ образѣ крокодила; Горусъ, богъ солнца, — въ видѣ кобчика; Бастъ, богиня Бубастиса, — въ образѣ кошки; Тотъ, богъ мудрости, — въ видѣ ибиса или павіана; Анубисъ, богъ смерти, — въ видѣ шакала (см. рис. на ст. 138). Животный элементъ менѣе замѣтенъ въ изображеніяхъ Нейѳы, всевидящей богини Саиса, но особенно въ изображеніяхъ Озириса, великаго бога умершихъ, культъ котораго былъ продолженіемъ культа древняго божества, покровителя Абидоса, и его супруги Изиды, „мудрѣйшей изъ всѣхъ людей и боговъ“. Египетскіе скульпторы въ большинствѣ случаевъ ограничивались придѣлываніемъ къ божескимъ статуямъ головъ священныхъ животныхъ.

При этомъ, само собою разумѣется, изображеніямъ боговъ не только не придавалось облагороженныхъ человѣческихъ чертъ, но и создавались новыя органическія существа. Гораздо рѣже производили египтяне такія статуи полулюдей-полузвѣрей, въ которыхъ къ туловищу животнаго приставлена человѣческая голова. Главные образчики подобныхъ изваяній — сфинксы съ туловищемъ льва и головою человѣка, олицетворявшіе собою божественное происхожденіе царской власти; это скульптурное изображеніе было столь распространено и въ древней эпохѣ, и въ послѣдующія времена, что не только безчисленное множество разъ повторяется въ египетскомъ искусствѣ, но и донынѣ остается достояніемъ художественнаго творчества. Къ числу изображеній двойственнаго характера изъ чисто животнаго царства принадлежатъ грифъ — крылатый левъ съ головою орла, — имѣющій, безъ сомнѣнія, азіятское происхожденіе, и изображеніе львицы съ головою кобчика — порожденіе чисто египетской фантазіи. Наконецъ, примѣромъ человѣческихъ крылатыхъ изображеній могутъ служить статуи Изиды и Нефтиды, игравшія нѣкоторую роль въ египетскомъ искусствѣ позднѣйшаго времени.

Впалый рельефъ Абидосскаго храма (Горъ и Анубисъ) По Масперо.

Разумѣется, египетскіе скульпторы лучше знали строеніе человѣческаго тѣла и правильнѣе воспроизводили его, чѣмъ художники тѣхъ народовъ, о которыхъ было говорено выше. Жаркій климатъ Египта, заставлявшій носить лишь самую легкую одежду, способствовалъ изученію нагого тѣла. Лучшія изъ древне-египетскихъ изображеній человѣка въ стоячемъ или сидячемъ положеніи почти не оставляютъ желать ничего большаго, если вообще требовать отъ скульптуры передачи нагого тѣла, застывшаго въ неподвижности. Такое условное воспроизведеніе человѣческихъ фигуръ можетъ быть объяснено первоначальною ступенью развитія искусства, выше которой не поднимался ни одинъ народъ до грековъ, лишь въ началѣ V-го вѣка до Р. Х. ушедшихъ дальше по пути художественнаго творчества. На примѣрѣ именно египетской скульптуры и основалъ Ланге свое ученіе о „фронтальности“ въ пластикѣ древнихъ и первобытныхъ народовъ вообще, равно какъ и культурныхъ на-

родовъ, стоявшихъ на одинаковой ступени развитія съ народами древняго Востока. Въ египетской пластикѣ мы встрѣчаемся съ исключеніями изъ означеннаго правила только въ тѣхъ случаяхъ, когда изображены животныя и грубѣйшія человѣческія фигуры, какъ напр. въ одномъ изображеніи низшаго карликообразнаго божества Беса, находящемся въ берлинскомъ музеѣ. Вопросъ, выработали ли египетскіе скульпторы законы, опредѣляющіе сравнительную величину отдѣльныхъ частей человѣческаго тѣла, имѣли ли они для этого „канонъ“, — представляется спорнымъ. Діодоръ говоритъ (I, 98): „Длину всего туловища они дѣлили на $21^1/_4$ части и, сообразно этому, опредѣляли взаимное соотношеніе всего остального“. Одни изъ первыхъ египтологовъ XIX-го столѣтія принимали за единицу этого египетскаго канона длину ноги, другіе длину одного изъ пальцевъ; новѣйшіе же изслѣдователи безусловно отвергаютъ существованіе канона въ египетскихъ скульптурныхъ изображеніяхъ людей. Въ крайнемъ случаѣ, правила пропорціональности частей въ статуяхъ могли существовать только въ эпоху Птоломеевъ и римскаго владычества. Тѣмъ не менѣе, въ египетской скульптурѣ были законы, связывавшіе свободу движеній и позъ человѣческихъ фигуръ, требовавшіе отъ нихъ неподвижнаго, „фронтальнаго“ положенія. Такъ, за исключеніемъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ноги статуи всегда опираются о землю всей ступней. Только въ мужскихъ стоячихъ фигурахъ одна нога, обыкновенно лѣвая, немного выдвинута впередъ; въ женскихъ же и дѣтскихъ статуяхъ обѣ ноги всегда стоятъ рядомъ, на одной линіи. Руки со сжатыми кулаками иногда плотно прилегаютъ къ туловищу, но чаще положеніе рукъ, сохраняя свою угловатость и условность, уже подчиняется извѣстнымъ законамъ симметріи, и наконецъ, изрѣдка, какъ это наблюдается въ древне-халдейскихъ статуяхъ, руки покоятся сложенными на груди. На ряду съ фигурами въ стоячемъ положеніи, нерѣдко встрѣчаются фигуры, сидящія на тронѣ; попадаются часто также изображенія людей, присѣвшихъ на-корточки, стоящихъ на колѣняхъ, или сидящихъ на землѣ съ поджатыми подъ себя, по восточному обычаю, ногами. Головы во всѣхъ египетскихъ статуяхъ свидѣтельствуютъ о существовавшемъ въ Египтѣ, благодаря жаркому климату, обычаѣ брить волосы и бороду; только въ рѣдкихъ случаяхъ, преимущественно во время праздничныхъ церемоній, на голову надѣвался парикъ или повязка, а къ подбородку привязывалась фальшивая борода, завязки которой нерѣдко бывали видимы.

Въ египетской скульптурѣ встрѣчаются также цѣлыя группы человѣческихъ фигуръ, и въ нихъ-то именно выказывается особенно сильно законъ „фронтальности“. Если изображалась фигура, сидящая на тронѣ съ ребенкомъ на рукахъ, то фигура этого послѣдняго, обращенная прямо лицомъ къ зрителю, составляла прямой уголъ съ главной фигурой. Если группа состояла изъ двухъ или трехъ фигуръ, то онѣ всегда изображались вытянутыми въ одну линію, если смотрѣть на нихъ спереди (см. рис. на

стр. 140). При этомъ главное лицо группы своимъ размѣромъ вдвое или втрое превосходило величину остальныхъ лицъ, въ особенности когда эти послѣднія представляли жену или дѣтей этого лица. Правило, по которому такое лицо—въ большинствѣ случаевъ царь—изображалось гигантомъ въ сравненіи съ окружающими его фигурами, соблюдалось и въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости. Этотъ способъ обозначенія духовнаго превосходства одного человѣка надъ другими посредствомъ увеличенія размѣровъ его фигуры долженъ быть признанъ вполнѣ естественнымъ на извѣстной стадіи развитія искусства.

Группа Пта-Маи, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Египетскія изображенія на плоскости въ своемъ историческомъ развитіи подчинялись также извѣстнымъ общимъ законамъ. Несмотря на немногія позднѣйшія усовершенствованія, вызванныя стремленіемъ къ свободѣ, эти изображенія постоянно сохраняли свой силуэтообразный характеръ. Почти незамѣтенъ также переходъ отъ живописи на плоскости, которая однако, вслѣдствіе рѣзкой опредѣленности контуровъ, походила скорѣе на раскрашенные рельефы, чѣмъ на настоящую живопись, къ изображеніямъ съ слегка-углубленными контурами, а отъ этихъ послѣднихъ къ койланаглифамъ или впалымъ рельефамъ (reliefs en creux), очертанія которыхъ настолько углублены, что можно было моделировать изображенные фигуры и предметы, не касаясь фона (см. рис. на стр. 138), и, наконецъ, къ настоящимъ „барельефамъ", т.-е. изображеніямъ, слегка выступающимъ на выдолбленномъ фонѣ. Во всякомъ случаѣ, сами египтяне, какъ замѣчаетъ Эрманъ, не видѣли существенной разницы между живописью, впалыми рельефами и барельефами; да и въ настоящее время едва ли можно съ полной увѣренностью сказать относительно многихъ памятниковъ, каковы были основные мотивы, побуждавшіе художниковъ избирать тотъ или другой изъ этихъ родовъ техники.

Образчиками этихъ различныхъ пріемовъ искусства являются глав-

нымъ образомъ монументальныя изображенія на внутреннихъ стѣнахъ гробницъ, внутреннихъ и наружныхъ стѣнахъ храмовъ, рисунки на папирусныхъ свиткахъ — эти древнѣйшія изъ „миніатюръ“ и „иллюстрацій“, наконецъ, изображенія на саркофагахъ, сосудахъ и разной утвари. Содержаніе рельефной живописи и пластикѣ доставляла жизнь изображенныхъ лицъ во всей ея полнотѣ: тутъ были и религіозныя церемоніи разнаго рода, и большія историческія картины, прославлявшія дѣянія египетскихъ царей, и сцены сельскаго, ремесленнаго, торговаго и домашняго быта, къ которымъ, для украшенія, присоединялся нерѣдко пейзажъ, а также картины идиллическаго характера; но при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что всѣ эти воспроизведенія жизни въ ея разнообразныхъ проявленіяхъ имѣли одну цѣль, а именно должны были прославлять умершаго на землѣ и оказывать ему услуги въ загробной жизни. Жанровыя картины на фонѣ пейзажа, равно какъ и сцены сельскаго и охотничьяго быта, играютъ ту же роль, какъ и изображеніе съѣстныхъ припасовъ, необходимыхъ для тѣни умершаго. Въ идиллическихъ картинахъ мы находимъ опять-таки ту же идею, что и въ изображеніи разныхъ кушаній и напитковъ.

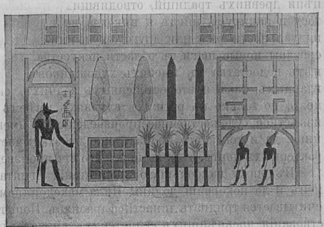
Законы стиля египетской пластики и живописи обусловливались частью извѣстными требованіями обычая, частью несовершенствами техники. И здѣсь мы видимъ, что умѣнье изображать различныя явленія жизни на плоскости моложе, чѣмъ искусство правильно воспроизводить отдѣльныя человѣческія фигуры во всей ихъ круглотѣ. Но техническая неумѣлость въ большинствѣ случаевъ прикрывается условными правилами приличія, служа такимъ образомъ добродѣтели въ силу необходимости. Если присмотрѣться поближе къ отдѣльнымъ фигурамъ, то окажется, что во все продолженіе существованія египетскаго искусства въ немъ господствовало правило изображать лица въ профиль. Вмѣстѣ съ дальнѣйшей исторіей развитія искусства мы познакомимся съ болѣе совершенными его образцами, представляющими исключенія изъ этого правила. Но и профильное изображеніе фигуръ удавалось египетскимъ художникамъ только отчасти, что̀ зависѣло отъ ихъ стремленія выражать все точно и ясно. Голова, руки и ноги изображались въ профиль, плечи и глазъ видимыми спереди. Между верхней частью груди, представленной en face, и ногами, изображенными въ профиль, находилась средина туловища, часть котораго была нарисована въ прямомъ положеніи, а часть сбоку. Руки поражаютъ своей неестественностью: первые четыре пальца имѣютъ всегда одинаковую длину; ладони и верхнія части рукъ нерѣдко оказываются однѣ на мѣстѣ другихъ; но еще болѣе поразительно полное пренебреженіе правильностью положенія ногъ. Въ египетскомъ искусствѣ, во всѣ стадіи его развитія, соблюдалось правило изображать ноги въ профиль, стоящими одна подлѣ другой, и притомъ съ внутренней стороны, такъ, чтобы былъ виденъ только одинъ большой палецъ, закрывающій всѣ остальные. Но

во всѣ времена бывали, если вѣрить снимкамъ, единичныя исключенія изъ этого общаго правила; такъ напр. ближайшая къ зрителю нога иногда сохраняла естественное положеніе, при которомъ всѣ пять пальцевъ видимы. Это случалось тогда, когда художнику вдругъ приходило въ голову считаться съ дѣйствительностью. Однако памятники, извѣстные автору настоящаго сочиненія въ оригиналахъ или въ копіяхъ, не свидѣтельствуютъ о существованіи подобныхъ исключеній въ древнѣйшемъ періодѣ египетскаго искусства. Въ эпоху же новаго царства, вѣрная постановка ногъ является довольно часто и соблюдается замѣтнѣе, хотя все еще не составляетъ общаго правила. Руки не имѣютъ органической связи съ туловищемъ, и ихъ движенія обыкновенно неестественны и угловаты. Если надо было представить какой-нибудь членъ тѣла, руку или ногу, вытянутыми, древніе египтяне постоянно изображали вытянутою ту руку или ногу, которая болѣе удалена отъ зрителя. Если у египетскихъ художниковъ не было какихъ-либо причинъ, которыя побуждали ихъ изобразить данную фигуру смотрящею влѣво, то они всегда повертывали лицо вправо. Оба эти правила были открыты Эрманомъ. Съ своей стороны замѣтимъ, что въ виду множества исключеній, эти правила перестаютъ быть таковыми. Но Эрманъ правъ, поскольку дѣло касается изображенія высокопоставленныхъ особъ, къ которымъ постоянно примѣнялся этотъ обычный, освященный преданіемъ, первобытный художественный пріемъ.

По самому существу своему, этотъ силуэтообразный стиль, образцомъ для котораго послужила, быть можетъ, настоящая живопись силуэтовъ, таковъ, что его несовершенство выказывается въ группахъ сильнѣе, чѣмъ въ изображеніяхъ отдѣльныхъ лицъ. Затрудненіе должно было неизбѣжно встрѣчаться уже при изображеніи двухъ фигуръ, стоящихъ рядомъ. По правиламъ, надо было изобразить одну фигуру надъ другой такъ, чтобы ноги той, которая дальше отъ зрителя, приходились надъ головою передней фигуры и были одинаковой съ нею величины. Часто, а въ древнія времена и постоянно, верхніе ряды отдѣлялись отъ нижнихъ чертами, обозначавшими собою разные планы (передній, средній и задній) въ видѣ полосъ. Часто также, особенно въ позднѣйшія времена, когда пластически изображались массовыя движенія, заднія фигуры высовывались наполовину изъ-за головъ переднихъ фигуръ, и нерѣдко изображеніе фигуръ, стоящихъ рядомъ, благодаря удвоенію контуровъ, приближалось къ настоящему перспективному изображенію, причемъ, конечно, повторялась прежняя ошибка въ перспективѣ — увеличенность размѣра заднихъ фигуръ.

Насколько далеки были египетскіе художники отъ пониманія законовъ перспективы въ своихъ изображеніяхъ на плоскости, о томъ свидѣтельствуетъ прежде всего ихъ способъ изображать пейзажъ, окружающій предметы. Авторъ настоящей книги уже имѣлъ случай раньше, по другому поводу, подробно выяснить, что пейзажъ игралъ видную роль

въ значеніи задняго плана во многихъ фигурныхъ изображеніяхъ древняго Египта, но никогда не былъ въ немъ самостоятельной отраслью искусства; представляя собою задній планъ, онъ, въ лучшемъ случаѣ, передавалъ лишь отдѣльныя части неодушевленной природы, намѣчая ихъ какъ на географической картѣ, воспроизводилъ множество хорошо схваченныхъ подробностей, но никогда не представлялъ законченнаго и притомъ перспективнаго цѣлаго. Напримѣръ, окруженный деревьями четырехугольный бассейнъ съ водою, изображенный въ погребальномъ покоѣ въ Аддъ-эль-Курна, имѣетъ видъ чертежа, представляющаго правильный квадратъ, а его вода, по обычаю, существовавшему съ незапамятныхъ временъ въ Египтѣ, обозначена рядомъ зигзагообразныхъ линій, проведенныхъ перперпендикулярно по синему полю; двадцать четыре дерева, окружающія бассейнъ со всѣхъ сторонъ, хотя изображены по краямъ рисунка именно на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ имъ должно быть, своими верхушками обращены во всѣ четыре стороны. Изображеніе священнаго сада въ гробницѣ въ Элейѳіи, временъ 17-й династіи, представляетъ смѣшеніе чертежа съ перспективнымъ видомъ (см. рис. на наст. стр.).


Священный садъ, изображеніе въ одной изъ гробницъ Элейѳіи. По Перро и Шипье.

О воспроизведеніи атмосферныхъ явленій въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости, конечно, не можетъ быть и рѣчи. Въ настоящемъ египетскомъ искусствѣ мы не находимъ признаковъ ни правильной передачи свѣта и тѣней, ни вѣрнаго распредѣленія и сочетанія красочныхъ тоновъ. Каждая краска накладывалась на предназначенномъ для нея пространствѣ ровно, не смѣшиваясь съ другими. Цвѣта, встрѣчающіеся въ природѣ, передавались только приблизительно. Мужчины-египтяне и лошади изображались красновато-коричневыми; мужчины-азіяты и египетскія женщины—желтыми. Пестрые костюмы чужеземцевъ (сами египтяне предпочитали носить одежду изъ совершенно бѣлой льняной ткани) воспроизводились со всѣмъ разнообразіемъ своихъ цвѣтовъ. Многія изображенія боговъ роскошно иллюминировались желтой, красной, зеленой или синей красками, представляя такимъ образомъ цѣлую символику колеровъ, недоступную, впрочемъ, нашему пониманію. Наконецъ замѣчательно, что египетское искусство, на всѣхъ ступеняхъ своего развитія, съ самой эпохи своего зарожденія, оказывалось совершенно без-

сильнымъ, когда требовалось выражать душевныя движенія въ мимикѣ физіономій; нравственныя волненія оно изображало помощью движеній тѣла, причемъ лица имѣли одно и то же выраженіе, похожее на принужденную улыбку.

Постепенное развитіе всего египетскаго искусства слѣдовало медленно за общимъ ходомъ человѣческой культуры. Великіе государственные перевороты вызывали отъ времени до времени вспышки художественнаго творчества, порождали новыя идеи и новые образы, но и послѣ испытанныхъ имъ коренныхъ преобразованій, это искусство оставалось цѣлыя тысячелѣтія застывшимъ въ прежнихъ тѣсныхъ рамкахъ; въ медленномъ ходѣ художественнаго творчества египтянъ, закованнаго въ тяжелыя цѣпи древнихъ традицій, отводившихъ въ немъ такое важное мѣсто лотосу и папирусу, нигдѣ и никогда не находимъ мы признаковъ индивидуальности того или другого художника, съ именемъ котораго были бы связаны новые шаги въ области искусства. Конечно, въ исторіи Египта нѣтъ недостатка въ именахъ художниковъ. Мы находимъ тамъ какъ главныхъ, такъ и второстепенныхъ зодчихъ, скульпторовъ и живописцевъ, но только въ рѣдкихъ случаяхъ имѣемъ возможность пріурочить извѣстное художественное произведеніе къ имени опредѣленнаго художника, да и тогда это произведеніе не заключаетъ въ себѣ никакихъ характерныхъ чертъ, отличающихъ его отъ произведеній другихъ мастеровъ.

Въ эпоху наибольшаго процвѣтанія Египта, съ древнѣйшихъ временъ и до покоренія долины Нила македонянами (въ 332 г. до Р. X.), насчитывается тридцать династій фараоновъ. Попытка опредѣлить время царствованія древнѣйшихъ египетскихъ династій годами привела къ совершенно различнымъ результатамъ. Мы желаемъ, напримѣръ, знать, когда царствовалъ фараонъ Снофру, основатель 4-й династіи, при которой были построены громадныя пирамиды Нижняго Египта: по благонадежному, хотя и не совсѣмъ точному указанію Эд. Мейера, онъ жилъ позже 2830 года до Р. X.; съ своей стороны, Лепсіусъ относитъ время его царствованія къ 3124 году, Бругшъ—къ 3766, Масперò—къ еще болѣе раннему времени, приблизительно къ 4100 году до Р. X. Цвѣтущая эпоха царствованія 18-й династіи можетъ быть отнесена къ XVI-му столѣтію, царствованіе 19-й династіи къ XIV-му, 26-й къ VII-му и VI-му. Потребность въ большей систематизаціи побудила раздѣлить всю исторію Египта на нѣсколько главныхъ большихъ періодовъ.

Наиболѣе удобнымъ для исторіи искусства должно признать дѣленіе нѣмецкихъ египтологовъ, различающихъ въ исторіи Египта четыре періода или „царства“: древній, средній, новый, и, наконецъ, Саисскій періодъ, составляющій послѣднюю эпоху національной независимости Египта и названный такъ по главному городу царства, Саису. Древній періодъ обнимаетъ собою вслѣдъ за эпохой владычества первыхъ трехъ династій, относящихся отчасти къ доисторическому времени, главнымъ образомъ эпоху 4-й, 5-й и 6-й династій, царствовавшихъ не позже какъ съ 2830

по 2500 годъ до Р. Х.; среднимъ періодомъ считается время господства 11-й, 12-й и 13-й династій, изъ которыхъ двѣнадцатая царствовала, по новѣйшимъ вычисленіямъ, приблизительно съ 1896 по 1796 г. до Р. Х. Новый періодъ — время царствованія 18-й, 19-й и 20-й династій (съ 1600 по 1100 г.); къ послѣднему, саисскому періоду принадлежитъ 26-я династія (съ 645 по 525 годъ до Р. Х.). Этотъ періодъ завершился покореніемъ Египта персами, но 200 лѣтъ спустя, завоеватели-греки насадили на египетской почвѣ сѣмена другой, болѣе юной культуры, которая, разумѣется, не могла съ разу вытѣснить остатки прошлаго. Въ еще болѣе позднюю эпоху, даже послѣ того, какъ Египетъ, въ 30-мъ г. до Р. Х., превратился въ римскую провинцію, эти обѣ культуры постоянно находились во взаимодѣйствіи.

2. Искусство древняго царства (около 3000—2500 л. до Р. Х.).

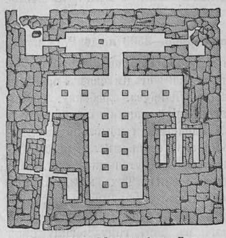
Исторію египетскаго искусства еще недавно было возможно изучать только съ конца 3-й династіи, и еще на первой стадіи своего развитія оно можетъ быть уподоблено, по выраженію Лепсіуса, „ребенку, воспитанному въ строгости, цѣломудріи и благонравіи", какимъ оно и оставалось на всѣхъ послѣдующихъ стадіяхъ. Раскопки и изысканія послѣдняго столѣтія впервые дали намъ возможность познакомиться съ состояніемъ этого искусства. Съ этими открытіями останутся навсегда тѣсно связаны имена Флиндерса Петри, нашедшаго близъ Туха, между Балласомъ и Негаде, гробницы, относящіяся къ этому раннему времени, Амелино, отрывшаго пять большихъ древнихъ гробницъ фараоновъ близъ Абидоса, и де-Моргана, нашедшаго въ 1897 году могилу царя Менеса, котораго сами египтяне считали основателемъ первой династіи фараоновъ. Благодаря названнымъ ученымъ, египетское искусство эпохи царствованія первыхъ трехъ династій какъ-бы внезапно воскресло передъ нашими очами.

Главнѣйшія находки касаются той поры, когда уже существовала письменность. Къ отлично отшлифованнымъ кремневымъ оружію и орудіямъ присоединяются въ небольшомъ количествѣ издѣлія изъ мѣди, а позже и бронзовыя издѣлія. Мы видимъ здѣсь именно, какъ доисторическая неолитическая эпоха переходитъ въ историческую, не теряя однако слѣдовъ начальной ступени каменнаго вѣка

Гробница Менеса представляла собою прямоугольное, отдѣльно стоявшее сооруженіе, сложенное изъ необожженнаго кирпича; другія же усыпальницы были глубоко высѣчены въ скалахъ и только обложены необожженнымъ кирпичемъ. Предметы, найденные въ гробницахъ этой эпохи, сохраняются частью въ гизескомъ музеѣ, въ Каирѣ, частью въ европейскихъ коллекціяхъ. Между прочимъ, ихъ очень много въ берлинскомъ музеѣ, въ новомъ „Подробномъ указателѣ" котораго они распредѣлены въ научномъ порядкѣ. Глиняная статуя „сидящей женщины", находящаяся въ этомъ музеѣ, своею дородностью напоминаетъ нѣкоторыя па-

леолитическія изображенія южной Франціи; у бородатыхъ фигуръ, рѣзанныхъ изъ кости, глаза сдѣланы изъ слоноваго клыка. Замѣчательныя зеленыя шиферныя пластинки, имѣющія видъ звѣрей или геометрическую форму, служили для растиранія румянъ.

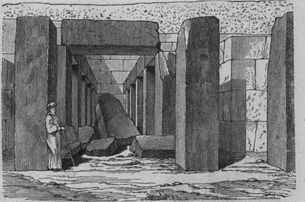
Среди издѣлій изъ слоновой кости, въ одной частной англійской коллекціи есть, между прочимъ, изданная Шпигельбергомъ доска, особенно интересная потому, что служитъ доказательствомъ существованія уже въ эту раннюю эпоху обычнаго мотива — царя, схватившаго склоненнаго передъ нимъ врага за волосы и намѣревающагося убить его. Каменные горшки, имѣющіе форму животныхъ (собаки, слона, бегемота), напоминаютъ произведенія древне-американскаго искусства. Въ другомъ мѣстѣ встрѣчаются рельефныя изображенія на зеленыхъ шиферныхъ доскахъ, которыя Штейндорфъ считаетъ за „новую отрасль египетскаго искусства“. Двѣ такія доски находятся въ музеѣ Гизе, и на одной изъ нихъ изображенъ цѣлый рядъ коровъ, ословъ, овецъ и деревьевъ, расположенныхъ другъ надъ другомъ въ видѣ четырехъ полосъ; другая доска представляетъ изображеніе нильской ладьи; еще двѣ подобныя доски находятся въ парижскомъ Луврѣ и въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Эти каменные рельефы раннихъ временъ египетской исторіи отличаются болѣе своеобразнымъ, рѣзко выраженнымъ стилемъ, чѣмъ другія произведенія той же эпохи. Мощныя формы и чрезвычайная мускулистость изображенныхъ здѣсь людей и животныхъ порою напоминаютъ произведенія древне-халдейскаго искусства. По костюму и осанкѣ, люди совершенно не похожи на позднѣйшихъ египтянъ. Что эти рельефы относятся къ древнѣйшей порѣ египетскаго царства — мы, вмѣстѣ со Штейндорфомъ, признаемъ не подлежащимъ сомнѣнію.


Планъ храма Сфинкса, близъ Гизе.
По Перрó и Шипье.

Глиняные сосуды времени первыхъ 3-хъ династій выдѣлывались частью исключительно руками, частью при помощи гончарнаго круга. Глиняная корзина свидѣтельствуетъ о томъ, что плетеніе корзинъ предшествовало гончарному производству. На ряду съ черными чашами, на которыхъ, какъ на неолитическихъ, выведены бѣлой краской геометрическіе узоры, встрѣчаются горшки, расписанные красновато-коричневой краской по свѣтлому фону и бѣлой краской по красному фону.

Орнаментальными мотивами въ живописи этого рода являются волнообразныя и зигзаговидныя линіи, а также настоящія спирали. Штейнфуртъ, согласно мнѣнію, высказанному нами выше (ср. стр. 51), пола-

гаетъ, что нѣкоторые сосуды, сплошь покрытые узкими спиралями, заимствовали эти формы отъ нуммулитоваго известняка, распространеннаго въ Египтѣ. Среди украшеній на вазахъ встрѣчаются также человѣческія фигуры, мужскія и женскія, а равно и фигуры животныхъ, напр. каменнаго барана, оленя, крокодила и страуса. Швейнфуртъ нашелъ рисунки, изображающіе фламинго съ головою въ видѣ спирали и танцовщицъ съ руками также въ видѣ спиралей; встрѣчаются также изображенія ладьи, плывущей по небесному своду, и нерѣдко глиняные сосуды цѣликомъ получаютъ видъ подобной ладьи — судна, перевозящаго души умершихъ. Мотивы растительнаго царства хотя и рѣдки, однако встрѣчаются. Повсюду проявляются зачатки позднѣйшаго египетскаго искусства.

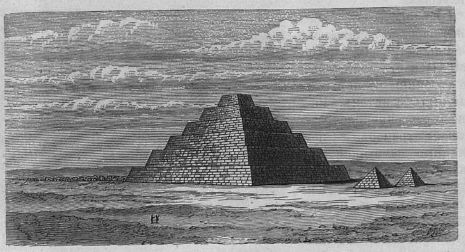


Нынѣшній видъ храма Сфинкса, близъ Гизе. По Перрò и Шипьѐ.

Объ искусствѣ древняго царства, начиная съ 3-ей династіи, даютъ намъ понятіе почти однѣ только гробницы великихъ и знатныхъ египтянъ. Немногія сохранившіяся развалины храмовъ — подлинные памятники начальнаго религіознаго зодчества Египта — указываютъ на то, что между обиталищами боговъ и усыпальницами мертвецовъ существовала тѣсная связь. Образцами сооруженій этого рода могутъ служить, вопервыхъ, открытый Петри нѣсколько лѣтъ тому назадъ небольшой храмъ-усыпальница фараона Снофру, находящійся близъ пирамиды этого послѣдняго въ Медумѣ и состоящій изъ двухъ залъ, не имѣющихъ никакихъ украшеній, и изъ двора, вовторыхъ, храмъ Сфинкса въ Гизе, относящійся ко времени постройки пирамидъ. Планъ его (безъ прилегающаго къ нему огороженнаго пространства) въ общихъ чертахъ представляетъ двѣ залы, примыкающія одна къ другой и образующія своею совокупностью подобіе буквы **T** (см. рис. на стр. 146). Плоскій каменный потолокъ поддерживался въ поперечной залѣ шестью гладкими четырехгранными столбами, въ продольной же залѣ — десятью такими же столбами, стоявшими въ два ряда. У этихъ колоннъ нѣтъ плинтовъ ни въ основаніи, ни надъ вершиною. Каменныя балки потолка покоятся непосредственно на столбахъ. Храмъ этотъ — образецъ каменнаго сооруженія самаго древняго типа, происходящаго, быть можетъ, прямо отъ дольменовъ, но отличающійся тщательностью и правильностью кладки (см. рис. на настоящей стр.). Ни живописи или иныхъ украшеній, ни надписей

нѣтъ въ этомъ простомъ зданіи; за то его столбы высѣчены изъ розовато-краснаго гранита, а стѣны и потолокъ сложены изъ алебастра, такъ что отъ этого небольшого архитектурнаго памятника древности вѣетъ благородной, изящной простотой.

Усыпальницы египетскихъ царей, на которыхъ мы должны теперь остановиться, суть пирамиды; усыпальницами же для вельможъ служили восьмиугольныя могильныя сооруженія съ плоской кровлею и со стѣнами, имѣвшими снаружи видъ откосовъ. Эти гробницы называются мастаба. Самыя значительныя пирамиды и мастаба находятся вблизи древней столицы Египта, Мемфиса, въ пустынной мѣстности на западномъ берегу Нила. На западѣ ежедневно заходятъ божественныя не-

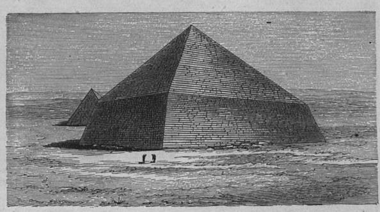


Саккарская уступчатая пирамида (реставрація). По Паррингу.

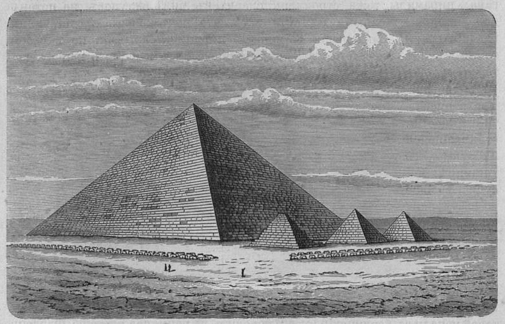
бесныя свѣтила, а потому на западѣ египтяне предполагали существованіе того царства, гдѣ умершіе находятся въ блаженномъ единеніи съ богами.

Пирамиды — наиболѣе грандіозные и типичные памятники искусства разсматриваемаго тысячелѣтія. Погребальные склепы въ пирамидахъ, проникать въ которые надо было по длиннымъ корридорамъ или шахтамъ, помѣщались иногда въ сплошной, сложенной изъ камня или кирпича толщѣ самого зданія, или подъ нимъ, въ каменистой почвѣ. Покои, служившіе для принесенія жертвъ или посвященные культу усопшаго, устраивались обыкновенно въ видѣ особаго зданія, съ восточной стороны пирамиды. Въ художественномъ отношеніи, заслуживаетъ вниманія въ пирамидахъ преимущественно ихъ внѣшность. Представляя собою окаменѣлый, получившій правильную стереометрическую форму, гигантскій могильный курганъ, онѣ поражаютъ зрителя страшною массою нагроможденныхъ въ нихъ другъ на друга камней и своею стройною четырехгранностью. Впослѣдствіи древній греко-римскій міръ при-

зналъ пирамиды однимъ изъ чудесъ свѣта. Съ точки зрѣнія законовъ историческаго развитія, представляется несомнѣннымъ, какъ это и признается всѣми, что древнѣйшая изъ всѣхъ пирамидъ — гробница Зосера, фараона 3-ей династіи (см. рис. на стр. 148), уступчатая пирамида въ Саккарѣ, состоящая изъ шести огромныхъ, уменьшающихся съ приближеніемъ къ вершинѣ частей, сложенныхъ изъ известняка, и достигающая высоты 60-ти метровъ. Мы уже видѣли раньше, что уступчатая форма есть не что иное, какъ первоначальное, явившееся уже у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ стилизированіе земляного кургана; пирамиды тоже строились сперва въ видѣ уступовъ, но потомъ дополнялись каменными плитами такъ, что подъ-конецъ представляли гладкія грани. Саккарская уступчатая пирамида скрывала подъ своею тяжеловѣсною массою выложенную зеленоватымъ кафелемъ камеру, которая была реставрирована во времена 20-й династіи, отличавшейся любовью къ старинѣ; но судя вообще по ея украшеніямъ, она построена при царѣ Зосерѣ. Узоръ стѣнной облицовки, куски которой попали въ берлинскій музей, походитъ на рогожное плетеніе. Фараону Зосеру наслѣдовалъ фараонъ Снофру, усыпальница котораго—пирамида въ Медумѣ — имѣетъ уже не ступенчатую, а гладкую форму. Переходъ отъ одного типа пирамидъ къ другому мы находимъ въ Дашурской пирамидѣ, имѣющей видъ пирамиды, поставленной на другую, усѣченную и имѣющую болѣе крутыя грани (см. рис. на настоящей стр.). Во всякомъ случаѣ, пирамиды съ гладкими гранями являются наиболѣе чистыми и полными выразителями идеи подобныхъ сооруженій. Величайшія и извѣстнѣйшія изъ такихъ пирамидъ находятся близъ Гизе. Это—гробницы трехъ царей 4-ой династіи: Хуфу (Хеопса), Хафре (Хефрена) и Менкере (Микерина). Самая большая и самая древняя изъ этихъ пирамидъ — пирамида Хеопса (см. рис. на стр. 150), имѣющая въ основаніи 233 метра какъ въ длину, такъ и въ ширину, и достигающая до 145 м. высоты. Немногія еще сохранившіяся части ея каменной облицовки состоятъ изъ бѣлаго известняка, который, будучи выкрашенъ въ различные цвѣта, долженъ былъ нѣкогда производить впечатлѣніе сочетанія нѣсколькихъ


Дашурская пирамида (реставрація). По Перрингу.

драгоцѣнныхъ горныхъ породъ. Вторая пирамида, усыпальница Хефрена, была нѣсколько меньшей величины. Высота ея равнялась 135 м.; облицовка нижней ея части состояла изъ розовато-красноватаго гранита. Третья пирамида, пирамида Микерина, имѣла въ вышину только 66 м. Въ нижней своей части она была облицована сіенитомъ, а въ верхней — известнякомъ. Въ ней былъ найденъ надѣлавшій много шума саркофагъ синевато-чернаго базальта съ муміей фараона въ деревянномъ гробѣ, утонувшій во время его перевозки моремъ въ Лондонъ, но извѣстный по рисункамъ. Онъ даетъ намъ понятіе о видѣ и стилѣ древне-египет-

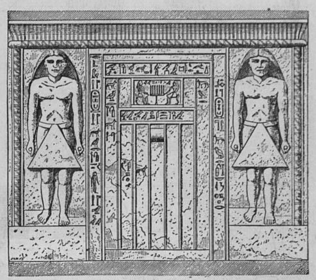


Хеопсова пирамида (реставрація). По Беррингу.

скихъ глинобитныхъ и деревянныхъ построекъ. Но такъ какъ нѣмецкая египтологія недавно признала его произведеніемъ временъ 26-й династіи, реставрировавшей гробницы древнихъ царей въ измѣненномъ видѣ, то вмѣсто этого саркофага типичнымъ образцомъ древне-египетской архитектуры можетъ служить великолѣпный саркафагъ Хуфу-Онка (4-й династіи) изъ розоваго гранита, находящійся въ музеѣ Гизе; онъ также представляетъ собою подобіе глиняно-деревяннаго сооруженія съ дверями и окнами, хотя съ менѣе разработаннымъ устройствомъ рамъ и косяковъ.

Мастаба̀, гробницы знатныхъ людей, повсюду расположенныя около пирамидъ, съ художественной точки зрѣнія любопытны не столько по своему внѣшнему виду, сколько по своему внутреннему устройству. Мастаба̀ представляетъ снаружи какъ-бы прямоугольный курганъ, образовавшійся самъ собою отъ вырытой изъ могилы и насыпанной на гробъ

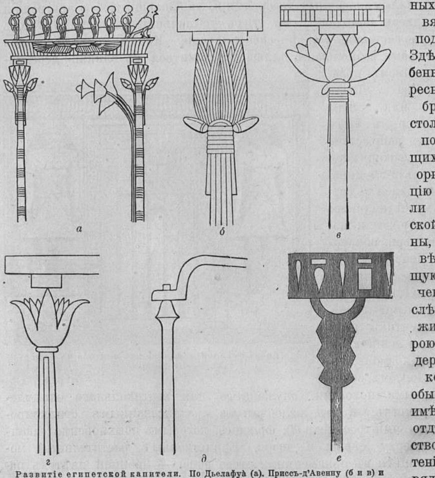
земли. Внутри мастаба особенно интересенъ жертвенный покой или святилище, предназначенное для культа усопшаго; входная дверь въ этотъ покой находилась всегда въ восточной стѣнѣ, а напротивъ нея, въ западной стѣнѣ, съ внутренней стороны, помѣщалась такъ наз. „дверь появленія“, обозначавшая собою входъ въ царство мертвыхъ, впослѣдствіи превратившаяся просто въ вертикально-стоящую плиту (стелу). Слегка рельефныя, иллюминованныя изображенія, украшавшія собою внутреннія стѣны и „дверь появленія“ въ этихъ усыпальницахъ, придаютъ имъ большое художественно-историческое значеніе. Кромѣ того, благодаря имъ, мы имѣемъ возможность ближе ознакомиться съ глиняно-деревяннымъ зодчествомъ древняго царства. „Двери появленія“ или стелы многихъ гробницъ этого періода, какъ напр. стела жертвеннаго покоя царя Манофера изъ 5-ой династіи, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на настоящей стр.), или подобная ей дверь, обнародованная Лепсіусомъ и находящаяся въ музеѣ Гизе, знакомятъ насъ съ двумя главными мотивами орнаментики всей послѣдующей египетской архитектуры храмовъ: съ круглымъ столбомъ, обвитымъ цвѣтными полосами, служащимъ для вертикальнаго окаймленія пространствъ, и съ желобчатымъ, разрисованнымъ стилизированными листьями тростника (?), фризомъ, которымъ обыкновенно заканчиваются вверху стѣны и двери. Единственный растительный мотивъ, являющійся въ орнаментаціи этого рода, — двойной цвѣтокъ папируса (по мнѣнію нѣкоторыхъ, цвѣтокъ лотоса), увѣнчивающій коегдѣ изображенія вертикальныхъ столбовъ. Два цвѣтка на длинныхъ стебляхъ, крѣпко связанные у чашечекъ и слегка изогнутые, наклоняются вправо и влѣво (см. прил. таблица, фиг. *f*). Между изображеніями столбовъ находятся узкія, длинныя пространства, покрытыя цвѣтнымъ шахматнымъ, ромбоидальнымъ или зигзагообразнымъ узоромъ; при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что этотъ узоръ представляетъ собою циновки, которыя вѣшались тутъ въ дѣйствительности. Такъ напр., циновки на восточной стѣнѣ Саккарской гробницы Птагатепа, относящейся къ 5-ой династіи, изображены такъ, какъ будто-бы



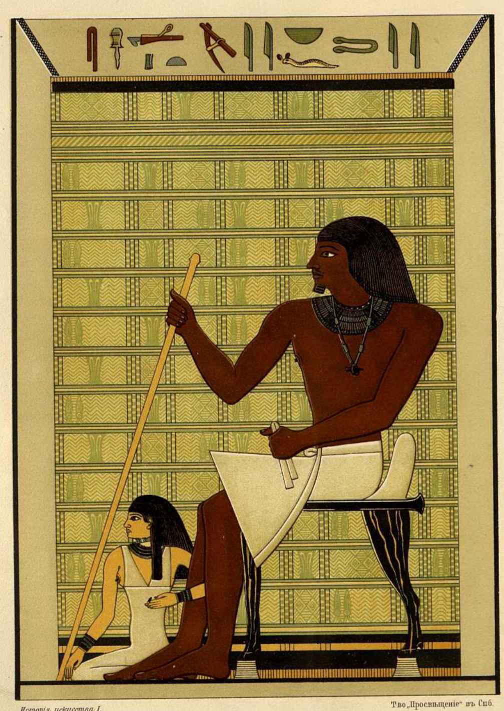
„Дверь появленія“ одного изъ мастаба въ Гизе. По Лепсіусу.

ихъ можно опускать и поднимать. Тѣмъ не менѣе поверхностный наблюдатель не усмотритъ во всей этой стѣнной орнаментикѣ ничего, кромѣ сочетанія геометрическихъ линій.

На ряду со всей этой полосовидной орнаментаціей, имѣющей иногда характеръ тканья, въ жертвенныхъ покояхъ встрѣчаются изображенія легкихъ шатрообразныхъ построекъ (aediculae) на широко-разставленныхъ деревянныхъ подпорахъ. Здѣсь особенно интересны изображенія столбовъ, напоминающихъ собою орнаментацію капители египетской колонны, не соотвѣтствующую назначенію послѣдней служить опорою. Тонкія деревянныя колонны обыкновенно имѣли видъ отдѣльныхъ стволовъ растеній, но на ряду съ ними существовали колонны въ видѣ пучка стволовъ. Среди изображеній этого рода чаще всего встрѣчаются колонны въ видѣ еще нерасцвѣтшихъ или цвѣтущихъ стволовъ лотоса, тогда какъ папирусовидныя колонны встрѣчаются лишь изрѣдка. Деревянныя подпорки съ приставленными къ нимъ бутонами и цвѣтами мы находимъ въ воспроизведеніи одного деревяннаго строенія, находящемся въ Луврѣ (см. рис. на настоящей стр., фиг. *а*). Затѣмъ, на нашемъ рисункѣ (на этой же стр.) изображены (фиг. *б* и *в*) капители изъ Саккары, 4-ой династіи, имѣющія видъ бутона или цвѣтка, а



Развитіе египетской капители. По Дьелафуа (а), Приссъ-д'Авенну (б и в) и Лепсіусу (г, д и е).



Исторія искусства I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Ти и его супруга, картина въ одной изъ усыпальницъ 5-ой династіи въ Мемфисѣ.

По Приссъ-д'Авенну.

также (фиг. *г*) образецъ капители въ видѣ полураскрывшагося цвѣтка лотоса, изъ одной гробницы 5-ой династіи. Видоизмѣнившаяся впослѣдствіи каменная капитель въ формѣ напр. опрокинутой чаши или колокола (фиг. *д*), происшедшая повидимому просто отъ шеста палатки, равно какъ и капитель въ формѣ коровьей головы (фиг. *е*), по мнѣнію Лепсіуса, появляются уже въ изображеніяхъ легкихъ построекъ (aediculae) 5-ой и 6-ой династій.

Фигурныя изображенія на плоскости въ этихъ гробницахъ состоятъ почти исключительно въ раскрашенныхъ слегка-выпуклыхъ картинахъ (см. прилагаемую хромолитографическую таблицу: „Ти и его супруга"). Въ отношеніи рисунка, подобныя изображенія, несмотря на всѣ свои схематическія неправильности, жизненны, выразительны и вразумительны. Люди — широкоплечи и коренасты. Въ нѣкоторыхъ изображеніяхъ, какъ напр. въ гробницѣ Ти, плечи и руки какъ-бы случайно представлены почти въ профиль. Особенной естественностью отличаются изображенія животныхъ въ различныхъ позахъ; лошадь еще отсутствуетъ, но ослы, коровы, овцы и газели воспроизводятся съ любовью, въ своемъ естественномъ видѣ и въ своихъ характерныхъ движеніяхъ. Гамма красокъ еще очень проста. Желтый, красный, синій, зеленый, коричневый, бѣлый и черный цвѣта еще не имѣютъ никакихъ оттѣнковъ. Живопись на стелахъ или дверяхъ гробницъ, изображающую самого умершаго, не слѣдуетъ смѣшивать съ настоящей стѣнной живописью. Предметомъ послѣдней служитъ также умершій. Изображенный въ натуральную величину, онъ сидитъ у одного конца стѣны передъ своими слугами и наблюдаетъ за ихъ работою или принимаетъ отъ нихъ дары. Работающіе слуги изображены полосами, помѣщенными одна надъ другою, причемъ высота каждой фигуры рѣдко превышаетъ величину фута. До какой степени это расположеніе композиціи полосами впослѣдствіи замѣнилось попыткою представлять перспективное удаленіе, показываетъ напр. извѣстный рисунокъ въ усыпальницѣ Пта-готепа, въ Саккарѣ. Художникъ хотѣлъ нарисовать картину, воспроизводящую жизнь всей равнины, отъ Нила до границъ пустыни, и выполнилъ это, нарисовавъ нѣсколько полосъ, одну надъ другой. Внизу, въ первой полосѣ, изображена кишащая рыбами рѣка съ плавающими по ней ладьями, во второй полосѣ — ловля птицъ, въ третьей — постройка судна, а также ловля и соленіе рыбы; въ четвертой — охота на антилопъ, и, наконецъ, въ пятой полосѣ — пустыня съ ея дикими звѣрями.

Самыми древними гробничными изображеніями считаются находящіяся на дверныхъ камняхъ усыпальницы Схири, 3-ей династіи, хранящихся въ музеѣ Гизе (см. рис. на стр. 154). Ко временамъ фараона Снофру относится жертвенный покой верховнаго жреца Амтена, въ берлинскомъ музеѣ; здѣсь изображенія плоски, но ясно и рѣзко моделированы. Къ эпохѣ 4-ой династіи принадлежитъ жертвенный покой

принца Меръ-эба, находящійся также въ берлинскомъ музеѣ. Въ немъ особенно заслуживаетъ вниманія изображеніе ладьи умершихъ, въ которой Меръ-эбъ ѣдетъ въ страну вѣчнаго блаженства.

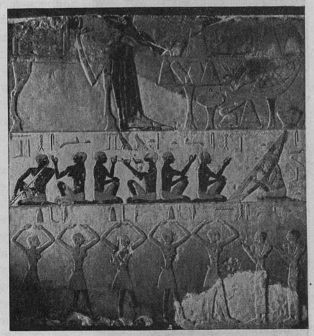
Гробницы 5-ой династіи, найденныя въ Саккарѣ, даютъ намъ понятіе о полномъ расцвѣтѣ египетскаго искусства древняго царства. Изъ нихъ можно указать на гробъ главнаго царскаго парикмахера Ма-нофера, съ многочисленными изображеніями животныхъ, и на гробъ Пеге-нуки, съ прекрасными сценами изъ быта корабельщиковъ, оба въ берлинскомъ музеѣ, главнымъ образомъ же на знаменитыя гробницы Ти и Пта-готепа въ Саккарѣ. Въ гробницѣ Ти мы находимъ, сверхъ обычныхъ изображеній различныхъ кушаній, приносимыхъ въ даръ умершему, рисунки, представляющіе пашущихъ поселянъ, мелющихъ хлѣбъ женщинъ, работающихъ воловъ иословъ, мужчинъ, играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ, и танцующихъ дѣвушекъ (см. рис. на стр. 155). Въ гробницѣ Пта-готепа слѣдуетъ особенно отмѣтить изображенія охоты въ пустынѣ, сбора винограда и ловли птицъ на болотѣ. Во всѣхъ этихъ картинахъ насъ поражаютъ, кромѣ различной силы воспроизведенія, свѣжесть и непосредственность чувства, съ которыми художнику постоянно удается передавать сюжетъ ясно и жизненно. Но разъ въ изображеніи того или другого сюжета достигнута ясность и отчетливость, онъ уже всегда, въ теченіи столѣтій, воспроизводился въ одномъ и томъ же видѣ.

Стела Схири. По Масперô.

Въ гробничныхъ картинахъ древняго царства изображеній фараоновъ и боговъ не встрѣчается; каменные рельефы въ Вади-Магхара на Синаи, представляющіе Хуфу (Хеопса), схватившаго своихъ плѣнниковъ-азіатовъ за волосы и приносящаго ихъ въ жертву богамъ, суть памятныя таблицы дѣяній названнаго царя и, какъ не имѣющія ничего общаго съ культомъ умершихъ, составляютъ исключеніе среди сохранившихся произведеній искусства древняго царства.

Для изученія круглыхъ пластическихъ памятниковъ раз-

сматриваемой эпохи мы должны снова перенестись въ міръ гробницъ. Колоссальный сфинксъ въ Гизе, который до сей поры считался исключеніемъ, принадлежитъ, какъ это удостовѣрено Борхардтомъ, среднему царству. Громадныя, изваянныя изъ камня сидячія статуи фараоновъ древняго царства, найденныя въ одномъ изъ подземныхъ коридоровъ „храма Сфинкса", нѣмецкіе ученые (Швейнфуртъ, Борхардтъ и др.) признаютъ архаистическими произведеніями уже 25-ой и 26-ой династій. Что образцами для нихъ служили подлинныя произведенія древняго царства — можно предполагать, но не утверждать съ увѣренностью. Особое положеніе занимаютъ также открытыя недавно въ древнѣйшихъ развалинахъ Гіераконполисскаго храма фигуры чеканной работы, сдѣланныя изъ мѣдныхъ пластинъ и, быть можетъ, вначалѣ золоченыя. Изъ нихъ, статуя во весь ростъ изображаетъ Пепи I, фараона 6-ой династіи, а перенесенная въ гизескій музей меньшая статуя — по всей вѣроятности сына этого государя, Меѳусуфиса. По портретности головъ и по жизненности исполненія, эти изваянія имѣютъ характеръ послѣднихъ, самыхъ зрѣлыхъ скульптуръ древняго царства.


Стѣна въ усыпальницѣ Ти. Съ фотографіи Бругша.

Найденныя въ частныхъ гробницахъ этого царства статуэтки и „фронтальныя" группы фигуръ, исполненныя или изъ дерева, или изъ известняка, изображаютъ почти исключительно зажиточныхъ частныхъ лицъ, ихъ слугъ и служанокъ. Такія статуи и статуэтки помѣщались въ особыхъ глухихъ камерахъ, находившихся въ мастаба̀ и извѣстныхъ подъ называніемъ „сердабовъ"; ихъ ставили туда для того, чтобы обезпечить умершему вѣчную жизнь и обставить ее удобствами. Несмотря на свою примитивную „фронтальность", эти статуи суть самыя реалистичныя и жизненныя пластическія изображенія людей во всемъ египетскомъ, мало того, во всемъ восточномъ искусствѣ. Только греки въ этомъ отношеніи догнали и превзошли египтянъ. Статуямъ слугъ древняго царства, хранящимся въ музеѣ Гизе, Борхардтъ посвятилъ

обстоятельное изслѣдованіе. Известняковыя статуи происходятъ изъ Саккарскихъ гробницъ, деревянныя — изъ Меурскихъ гробницъ. Среди тѣхъ и другихъ мы находимъ, кромѣ жрецовъ, провожавшихъ умершаго въ загробный міръ, фигуры носильщиковъ, мельничихъ, булочницъ, раздувательницъ огня, мясниковъ, пивоваровъ, купоровъ и т. д. Всѣ эти фигуры широкоплечи и коренасты; въ нихъ (какъ указываетъ Штейндорфъ) уже можно замѣтить нѣкоторый переходъ отъ архаической окоченѣлости къ бо̀льшей свободѣ позъ и движеній.

Статуя Метена (Амтена). Съ фотографіи.

Архаическія произведенія, каковы напр. статуя Анхвы въ британскомъ музеѣ и Метена (Амтена) въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на настоящей стр.) относятся къ первымъ временамъ 4-ой династіи. Эти фигуры, представленныя сидящими, едва достигаютъ одного метра вышины. Голова у нихъ несоразмѣрно велика, одна рука прижата къ груди, тогда какъ другая, вытянутая впередъ, лежитъ на колѣнѣ. Къ подобнымъ произведеніямъ относятся двѣ вырубленныя изъ известняка, величиною почти въ натуру, статуи Луврскаго музея, изъ которыхъ двѣ мужскія изображаютъ нѣкоего „Сепу“ (см рис. на стр. 157, слѣва), а женская „Незу“ (см. рис. на стр. 157, справа). Гораздо бо̀льшею непринужденностью позъ отличаются извѣстныя, изваянныя также изъ известняка (вышиною приблизительно въ 1,20 метра) статуи Раготепа и его супруги или сестры Нефертъ въ гизескомъ музеѣ, которыя надо признать относящимися къ позднѣйшему времени 4-ой династіи (см. рис. на стр. 158). Окрашенный въ темную краску мужчина съ коротко-остриженными волосами на головѣ, вся одежда котораго состоитъ изъ передника, да шнурка на шеѣ, держитъ правую руку еще прижатою къ груди, какъ въ болѣе древнихъ статуяхъ. Женщина, окрашенная въ болѣе свѣтлую краску, закутана въ плотно-облегающую ея тѣло одежду, изъ которой выставилась только кисть правой руки, лежащей на груди; густые волосы Нефертъ ниспадаютъ съ ея головы на плечи и окружены діадемою, украшенія которой, по словамъ Гудфира, представляютъ древнѣйшій орнаментальный мотивъ — цвѣтокъ лотоса,

а по нашему мнѣнію суть не что иное, какъ звѣздочки. Лица обѣихъ фигуръ своеобразно выразительны. Кромѣ этихъ статуй, до насъ дошло еще нѣсколько другихъ, бо̀льшаго и мѐньшаго размѣровъ, составляющихъ славу эпохи 4-ой и 5-ой династій и, прежде всего, знаменитый „Писецъ“ Луврскаго музея въ Парижѣ (см. рис. на стр. 159), изваянный изъ известняка и окрашенный въ красный цвѣтъ. Писецъ сидитъ на землѣ, поджавъ подъ себя ноги, держитъ лѣвою рукою на своихъ колѣняхъ папирусъ, а въ правой тростниковую палочку, служащую для письма, и смотритъ прямо впередъ, какъ-бы улыбаясь. Бѣлокъ глазъ сдѣланъ изъ кварца и окаймленъ бронзовыми вѣками; зрачокъ составляютъ кружокъ горнаго хрусталя и вставленная въ него металлическая точка. Волосы на головѣ коротко острижены, скулы сильно выдаются впередъ; грудь, руки, колѣни совершенно естественны, и только поджатыя ноги изображены менѣе правильно. Подобныя одиночныя известняковыя статуи имѣются въ значительномъ количествѣ въ музеѣ Гизе. Въ луврскихъ известняковыхъ статуяхъ образующихъ семейныя группы, фигурамъ, сохраняющимъ фронтальное положеніе, даны различныя позы. Иногда мужъ сидитъ, а жена — того же, какъ и онъ, роста — стоитъ возлѣ, положивъ лѣвую руку ему на плечо. Въ другихъ случаяхъ, супруги сидятъ рядомъ, а между ними стоитъ маленькій ребенокъ, держа указательный палецъ правой руки у губъ. Въ одной изъ группъ берлинскаго музея сидитъ только одинъ мужъ; жена, изображенная въ меньшемъ размѣрѣ, стоитъ на колѣняхъ рядомъ съ нимъ, а возлѣ нея находится сынъ. Глаза отца сдѣланы изъ камня и мѣди. Многочисленныя небольшія статуэтки музея Гизе изображаютъ цѣлый штатъ прислуги умершаго.

Статуи Сепы и Незы. Съ фотографіи Жиродона.

Одинъ изъ слугъ, сидя на корточкахъ, съ выраженіемъ горести положилъ лѣвую руку себѣ на голову. Здѣсь мы видимъ нагого юношу, идущаго съ мѣшкомъ за плечами и съ букетомъ цвѣтовъ въ опущенной правой рукѣ; тамъ слуги и служанки, стоя, или опустившись на колѣни, растираютъ зерна или мѣсятъ тѣсто на камняхъ. Несмотря на „фронтальность“ положенія фигуръ, мотивы ихъ движенія вездѣ очень естественны.

Известняковыя статуи Раготепа и Нефертъ.
Съ фотографіи Бругша.

Точно такъ же, какъ изъ ряда известняковыхъ статуй древняго царства выдается „Писецъ“ Луврскаго музея, среди деревянныхъ статуй того же періода первое мѣсто принадлежитъ такъ наз. „Деревенскому старостѣ“ музея Гизе (см. рис. на стр. 160). Пьедесталъ этой стоячей фигуры утерянъ, равно какъ и тонкораскрашенная полотняная оболочка ея, но все остальное въ ней хорошо сохранилось. Воспроизведенный въ ней плотно-сложенный, тучный мужчина — реалистиченъ и типиченъ не менѣе, чѣмъ фигура худощаваго „Писца“. Изъ дерева исполнена также отличная статуя главнаго садовника Перъ-геръ-нофрета, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ; она также чрезвычайно естественна и по своей стройности составляетъ противоположность дородной фигурѣ „Старосты“. Вообще должно замѣтить, что такой близости къ натурѣ, какую мы видимъ въ скульптурѣ древняго царства, египетское искусство, изображая отдѣльныя фигуры, никогда не достигало и на позднѣйшихъ ступеняхъ своего развитія.

3. Искусство средняго царства (около 2100 — 1700 л. до Р. Х.).

Среднее царство — періодъ, въ теченіе котораго Египетъ снова возвысился, выйдя побѣдителемъ изъ долгихъ и тяжскихъ испытаній, и послѣдовало возрожденіе всѣхъ искусствъ на орошенныхъ священными водами берегахъ нильской долины. Этотъ періодъ былъ классическою порою письменности и новаго расцвѣта изящныхъ искусствъ на основѣ созданнаго въ древнемъ царствѣ. Высшей точки этотъ расцвѣтъ достигъ при 12-ой династіи.

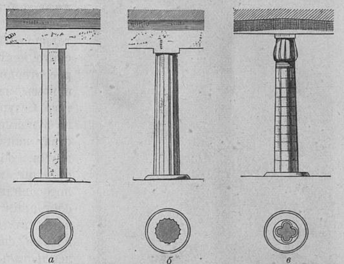
„Писецъ", египетская известняковая статуя. Съ фотографіи Жиродона.

И за этотъ періодъ наиболѣе сохранившіеся памятники суть гробницы. Усыпальницами царей попрежнему служатъ пирамиды, каковы напр. пирамиды Узертезена II въ Иллагунѣ, Аменъ-эмъ-чета II въ Гаварѣ и изслѣдованныя Моргано̀мъ пирамиды въ Дашурѣ, сложенныя изъ чернаго кирпича и облицованныя большими глыбами бѣлаго известняка. Примѣненіе въ уменьшенномъ видѣ мотива пирамидъ видно въ небольшихъ кирпичныхъ пирамидахъ Абидоса, священнаго города мертвыхъ Озириса, гдѣ въ то время уже всякій состоятельный человѣкъ средняго сословія сооружалъ себѣ гробницу или, по меньшей мѣрѣ, ставилъ для себя надгробный камень. По большей части воздвигнутыя на квадратномъ фундаментѣ, съ погребальною камерою, крытою фальшивымъ сводомъ и похожею на печь, снабженныя иногда четырехугольнымъ портикомъ, отштукатуренныя и раскрашенныя, эти пирамиды имѣютъ во всякомъ случаѣ иной видъ, чѣмъ гладкія большія царскія пирамиды. Но владѣтельные князья и члены высшаго сословія предпочитали хорониться въ пещерахъ, высѣченныхъ въ скалахъ на родной сторонѣ. Самыя извѣстныя изъ такихъ могильныхъ пещеръ находятся въ Бенигассанѣ, въ Берше, и въ Сіутѣ, въ Среднемъ Египтѣ. Вся могила выдолблена въ скалѣ. Обыкновенно она состоитъ изъ портика, архитравъ входа въ который поддерживаютъ столбы или колонны, изъ поминальнаго покоя, въ глубинѣ котораго иногда помѣщается ниша со статуей почившаго, и изъ потайного склепа для саркофага, куда ведетъ шахтообразный ходъ. Для исторіи архитектуры имѣютъ особенно важное значеніе пещерныя усыпальницы Бенигассана, потому что на подпорахъ ихъ

портиковъ и поминальныхъ покоевъ можно прослѣдить дальнѣйшее развитіе стиля египетскихъ каменныхъ построекъ. Прямыя, четырехгранныя колонны древняго царства замѣняются сначала осьмигранными (см. рисунокъ на стр. 161, фиг. *а*), а потомъ -- 16-ти гранными. Когда на 16-ти граняхъ вытесаны гладкіе желоба (каннелюры), получается такъ называемая протодорійская колонна (фиг. *б*). Круглый плинтъ (база) и квадратная плита покрышки (абака) усиливаютъ впечатлѣніе такой колонны, старательно высѣченной изъ камня и принадлежащей къ чистому каменному стилю. Вмѣстѣ съ тѣмъ появляются уже составныя колонны съ капителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ лотоса (фиг. *в*). Ихъ стержень состоитъ изъ четырехъ выпуклыхъ стеблей, перехваченныхъ обручами вверху, гдѣ изъ нихъ выступаетъ капитель, состоящая также изъ четырехъ нераспустившихся бутоновъ лотоса, сначала расходящихся врозь, а затѣмъ съуживающихся. Круглая база и четырехугольная плита абаки, на которой покоится архитравъ, завершаютъ внѣшность колонны. Лотосовидныя колонны съ чашеобразными капителями въ среднемъ царствѣ — большая рѣдкость. Борхардтъ нашелъ только одинъ образецъ такой колонны въ живописи одной изъ гробницъ въ Берше. „Лилія“, или капитель въ видѣ распустившагося цвѣтка

Такъ называемый „Сельскій староста“, египетская деревянная статуя. Съ фотографіи.

изображена на тронѣ статуи Узертезена I, въ берлинскомъ музеѣ. Колонны, составленныя изъ нѣсколькихъ стеблей папируса, съ капителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ, встрѣчаются въ среднемъ періодѣ довольно часто. Самое полное ихъ развитіе представляютъ каменныя колонны храма при пирамидѣ въ Гаварѣ. Капители въ видѣ распустившихся цвѣтковъ папируса встрѣчаются въ среднемъ царствѣ, кромѣ небольшой каменной колонны съ отчетливымъ трехграннымъ стержнемъ, изъ Кагуна, главнымъ образомъ въ изображеніяхъ на стѣнахъ гробницъ. Первый классическій примѣръ дѣйствительно пальмовидной колонны имѣется въ одной изъ гробницъ въ Берше. Въ развалинахъ же храмовъ встрѣчается уже особаго рода капитель, въ которой съ двухъ или четырехъ сторонъ изображена рельефомъ голова богины Гаторъ въ огромномъ головномъ уборѣ и съ острыми коровьими ушами.

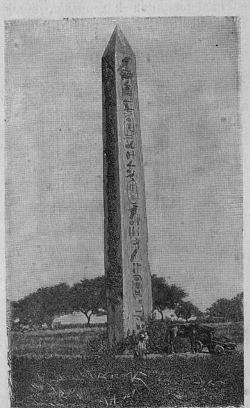


Постепенное развитіе египетской колонны въ эпоху средняго царства. По Перрô и Шипье.

Плоскія изображенія на стѣнахъ пещерныхъ усыпальницъ этого времени знакомятъ насъ съ жизнью и искусствомъ долины Нила. Въ Бенигассанѣ мы встрѣчаемъ уже не только раскрашенные рельефы, но и настоящія стѣнныя картины, не фрески, но живопись a tempera въ самомъ широкомъ смыслѣ, краски которой, разведенныя гуммитраганантовой водою, накладывались при помощи камышеваго стебелька или волосяной кисти. Содержаніе этихъ картинъ вообще сходствуетъ съ сюжетами гробничныхъ изображеній древняго царства, но къ нимъ кое-гдѣ примѣшиваются рисунки, прославляющіе дѣянія умершаго: изображаются походы, битвы, осады крѣпостей, въ перемѣшку съ идиллическими сценами быта поселянъ, охотниковъ и рыболововъ, или съ милыми эпизодами жизни и занятій художниковъ. Языкъ этихъ изображеній остается вообще тотъ же, что и въ древнемъ царствѣ, хотя человѣческія фигуры становятся нѣсколько болѣе стройными и рослыми, а повѣствованіе нагляднѣе и живѣе, чѣмъ прежде; позы менѣе принужденны, и въ единичныхъ случаяхъ, сквозь традиціонную неподвижность египетскаго искусства, какъ-бы проглядываетъ стремленіе къ болѣе правильному и свободному размѣщенію фигуръ. Наконецъ, и сельскохозяйственныя орудія начинаютъ играть замѣтную роль. Изображенія садовъ, со страннымъ смѣ-

шеніемъ плановъ и вертикальныхъ проекцій, часто взяты повидимому независимо отъ сюжета. Пальмы, плодовыя деревья, виноградныя лозы, кипарисы, изображаются отчетливо и естественно.

Чисто-орнаментальные мотивы въ среднемъ царствѣ становятся также болѣе разнообразны; въ особенности четырехлистникъ, вѣроятно бывшій геометрическимъ прототипомъ цвѣточной розетты, появляется и въ отдѣльности, и въ сплетеніяхъ. Но наибольшее развитіе, въ этомъ отношеніи, достигнуто лишь въ новомъ царствѣ.


Геліопольскій обелискъ близъ Каира. Съ фотографіи.

Наравнѣ съ гробницами средняго царства, развалины храмовъ имѣютъ, благодаря новѣйшимъ раскопкамъ, право на болѣе значительное мѣсто въ исторіи египетскаго искусства, нежели то, которое отводилось имъ донынѣ. Въ новомъ зданіи храма, воздвигнутаго Сезуртезеномъ III въ Бубатисѣ на фундаментѣ храма древняго царства, найдены, кромѣ колоннъ съ двумя, обращенными въ разныя стороны, головами Гаторъ, также лотосовидныя гранитныя колонны, состоящія не только изъ четырехъ, какъ въ Бенигассанѣ, но и изъ восьми связанныхъ вмѣстѣ стеблей и столькихъ же цвѣточныхъ чашекъ каждая. Въ абидосскомъ храмѣ Озириса, возобновленномъ при Узертезенѣ I, сохранились еще развалины двора съ четырехугольными колоннами и прислоненными къ нимъ колоссальными фигурами краснаго гранита, изъ которыхъ одинъ изображаетъ самого царя (такъ называемая „Озирисова колонна“). Храмъ бога Ра въ Геліополѣ, той же эпохи, исчезъ съ лица земли; но непоколебимо стоитъ еще одинъ изъ гранитныхъ обелисковъ, вышиною въ 20 м., воздвигнутыхъ Узертезеномъ I передъ входомъ въ этотъ храмъ (см, рис. на этой стр.). Если не принимать въ разсчетъ малыхъ надгробныхъ обелисковъ древняго царства (въ берлинскомъ музеѣ), то можно сказать, что это—самый древній изъ сохранившихся обелисковъ, древнѣйшій образецъ тѣхъ отдѣльно-стоящихъ четырехгранныхъ, кверху немного съуживающихся и завершающихся небольшою пирамидою столбовъ-памятниковъ, которые, имѣя несомнѣнно символическое значеніе, принадлежатъ

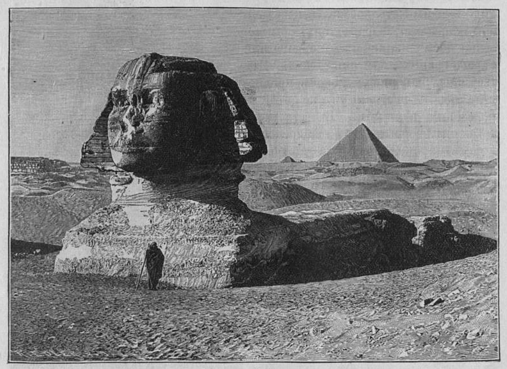
къ самымъ характернымъ изобрѣтеніямъ египетскаго искусства и составляли необходимую принадлежность египетскихъ храмовъ. Сооруженіе легендарнаго зданія, прославленнаго греческими историками подъ названіемъ Лабиринта, относятъ также къ той же эпохѣ и пріурочиваютъ къ царствованію Аменготепа III. Повидимому, это былъ храмъ-гробница, съ безчисленными дворами и залами, не имѣвшій себѣ подобнаго въ отношеніи великолѣпія отдѣлки. Геродотъ говоритъ: „Я видѣлъ это самъ, и оно не поддается никакому описанію“.

Изъ сохранившихся скульптурныхъ произведеній средняго царства должны быть поставлены на первый планъ статуи фараоновъ, обыкновенно изсѣкавшіяся изъ чернаго или сѣраго гранита, или изъ діорита. Изъ твердыхъ каменныхъ породъ предпочитались въ то время уже не свѣтлыя и розовыя, а темныя. Въ статуяхъ, какъ и въ изображеніяхъ на плоскости, незамѣтно никакого успѣха въ отношеніи свободы мотивовъ движенія, но, сообразно вкусу эпохи, является удлиненность пропорцій. Плечи становятся еще шире прежняго; сравнительно съ перетянутымъ станомъ, шея дѣлается тоньше и вытягивается, ноги удлиняются, мускулы обрисовываются слабѣе. Черты лица, сохраняя портретное сходство, къ которому египетскіе художники стремились и раньше, приближаются къ одному, общеегипетскому идеалу красоты. Какъ бы то ни было, 12-я династія фараоновъ не отличалась красивою наружностью: выдающіяся скулы, покатый лобъ, широкій ротъ, придавали плоскому лицу типъ въ родѣ славянскаго, пожалуй, даже африканскаго, и безобразили даже идеализированныя головы царскихъ статуй. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть въ берлинскомъ музеѣ на колоссальную статую чернаго гранита, изображающую Узертезена I и происходящую изъ абидосскаго храма, и на черную гранитную статую Нофритъ, супруги Узертезена II, въ музеѣ Гизе (см. рис. на этой стр.).

Гранитная статуя Нофритъ. Съ фотографіи Бругша.

Со времени изслѣдованій Борхардта, изображеніемъ фараона средняго царства оказывается также колоссальный сфинксъ въ Гизе, считавшійся дотолѣ важнѣйшимъ произведеніемъ египетской скульптуры, созданнымъ для того, чтобы служить образцомъ на вѣчныя времена (см. рис. на стр. 164). На львиномъ тѣлѣ, долго остававшемся засыпаннымъ по

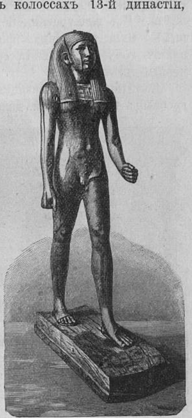
плечи въ пескѣ пустыни, потомъ отрытомъ и снова занесенномъ пескомъ, возвышается на 20 метровъ отъ основанія каменная голова царя, высѣченная изъ цѣлой скалы и обращенная лицомъ къ востоку, съ широко открытыми глазами и со всегдашней улыбкой на устахъ. Художники Аменъ - эмъ - гета III вернулись къ прежнему реализму; скульптурный типъ династіи этого фараона такъ точно воплотился въ извѣстныхъ его головахъ, что долгое время считали статуи этого царя и львинаго сфинкса съ одною и тою же головою дѣломъ рукъ чуже-



Гизескій сфинксъ. Съ фотографіи Плюшова.

странцевъ, вѣроятно, гиксовъ, державшихъ Египетъ подъ своимъ игомъ между среднимъ и новымъ періодами. Однако Голенищевъ доказалъ, что это — головы Аменъ-эмъ-гета III, и что, какъ таковыя, онѣ должны считаться самыми типичными въ ряду головъ царей 12-й династіи. Черный гранитный сфинксъ съ головою, особенно низко выступающею изъ могучей львиной гривы, и обломокъ такой же царской статуи сѣраго гранита находятся въ музеѣ Гизе; такія же фигуры имѣются и въ другихъ коллекціяхъ. За то, въ польщенной юношеской красѣ чисто-египетскаго типа предстаетъ предъ нами совсѣмъ нагая, позолоченная, деревянная статуя царя Гора, привезенная въ музей Гизе изъ Дашурской южной кирпичной пирамиды. Въ этой статуѣ сколь нельзя болѣе выказалась лесть, съ какою египетскіе художники сгла-

живали непріятныя черты физіономій въ портретахъ (см. рис. на этой стр.). Къ тому же роду произведеній принадлежитъ хорошенькая маленькая деревянная фигурка Мету-готепа, въ берлинскомъ музеѣ. Она лежала въ гробу изображеннаго царя, на его муміи. Длинный плащъ сдѣланъ изъ бѣлаго, а тѣло — изъ коричневаго дерева. Волосы были окрашены въ голубой цвѣтъ, а глаза—въ натуральный. Далѣе надо упомянуть о вылощенныхъ, улыбающихся, безжизненныхъ колоссахъ 13-й династіи, какова напримѣръ находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, статуя розоваго гранита, изображающая царя Себекъ-готепа III сидящимъ на тронѣ. Подобныя произведенія не имѣютъ значенія для изучающаго исторію развитія египетскаго искусства и представляютъ лишь такія черты, которыя были присущи ему во всѣ времена.



Статуя царя Гора. По Моргану.

Между художественно-промышленными произведеніями средняго царства заслуживаютъ вниманія особенно издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, каковъ напримѣръ роскошный уборъ принцессы Гаторъ-Сатъ (12-й династіи), найденный Моргандомъ въ сѣверной Дашурской пирамидѣ. Въ особенности замѣчательны покрытыя красною, свѣтлоголубою и темноголубою эмалью золотыя нагрудныя таблички въ видѣ храмиковъ легкой конструкціи, представляющія искусную сквозную работу въ чистомъ и богатомъ геральдическомъ стилѣ. Онѣ принадлежатъ музею Гизе (см. рис. на стр. 166). Отъ того же времени сохранились отдѣльные рѣзные камни преимущественно въ видѣ скарабеевъ (жуковъ). Эти камни вставлялись въ кольца и служили печатями, подобно цилиндрамъ, употреблявшимся въ Месопотаміи уже при первыхъ династіяхъ египетской исторіи. Лувръ владѣетъ такимъ кольцомъ временъ Аменъ-эмъ-гета III; на вправленномъ въ него сардониксѣ очень тонко вырѣзаны глубокимъ рельефомъ съ одной стороны сидящій владѣлецъ кольца, а съ другой — царь, повергающій своего врага на землю.

Керамика, давно пользовавшаяся гончарнымъ кругомъ, сдѣлала съ древняго періода, въ продолженіе котораго она лишь очень мало ушла впередъ отъ выдѣлки вышеупомянутыхъ горшковъ первыхъ династій, значительные успѣхи. Въ особенности достойны вниманія

сосуды различной формы съ геометрическими орнаментами, начертанными бѣлою краскою на красномъ фонѣ, или красно-бурою на желтомъ или бѣломъ. Фигуры животныхъ и людей, здѣсь и тамъ прерывающія узоръ, едва можно распознать. Видно, что горшечники не вели никакихъ сношеній съ бенигассанскими живописцами. На ряду съ этими сосудами имѣютъ свою цѣну глазурованные горшки (такъ называемый египетскій фарфоръ), по большей части бирюзоваго или лазореваго цвѣта. Изъ глазурованной глины изготовлялись также фигуры животныхъ. Одна изъ такихъ фигуръ, хранящаяся въ музеѣ Гизе, представляетъ голубого бегемота среди болотныхъ растеній, окрашенныхъ въ черный цвѣтъ.

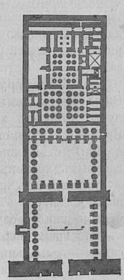
Картины, изображающія выдувальщиковъ стекла, въ одной изъ гробницъ 12-й династіи, доказываютъ, что стеклянное производство было въ то время уже извѣстно. Что касается до столярныхъ издѣлій, то должно замѣтить, что со временъ 11-ой династіи начинаютъ распространяться деревянные гроба и преимущественно внутреннія оболочки мумій. Иногда они приспособляются къ формамъ муміи такъ, что получается нѣкоторое подобіе человѣка, а иногда воспроизводятъ на своей крышкѣ всю фигуру покойника, тщательно выполненную и роскошно иллюминированную разными красками. Въ такомъ же изобиліи, какъ подобные гроба и оболочки мумій, въ музеяхъ имѣются такъ называемыя „канопы“ — большія вазы для внутренностей покойниковъ, снабженныя крышками, изображающими головы коршуновъ, павіановъ, шакаловъ и человѣческія — символы охранителей умершихъ. Въ среднемъ царствѣ, канопы изготовлялись по большей части изъ алебастра.

Часть золотого убора принцессы Гаторъ-Сатъ. Съ фотографіи Бругша.

4. Искусство новаго царства (отъ 1600 до 1100 до Р. Х.) и позднѣйшаго времени.

Людвигъ Зибель называетъ періодъ новаго царства „эпохой всемірныхъ сношеній.“ Въ то время процвѣтало вавилонское государство, хотя именно за это время мы знаемъ его всего менѣе; въ то время существовала въ Сиріи, Палестинѣ, Финикіи и Малой Азіи своеобразная культура, а на почвѣ Греціи господствовала прославленная въ поэмахъ Гомера образованность, которую принято называть „микенской.“ Сношенія между всѣми этими странами совершались путемъ мирнаго обмѣна и враждебныхъ столкновеній. Тутмозисъ I, фараонъ 18-ой династіи, въ своемъ побѣдоносномъ шествіи проникъ до негритянскихъ

странъ Нубіи и до береговъ Евфрата, Тутмозисъ III своими походами въ Сирію и Палестину утвердилъ преобладаніе Египта въ эту эпоху всемірной исторіи. Къ 19-ой династіи относятся продолжительныя и побѣдоносныя войны Сета I и великаго Рамсеса II съ Хетою, войны Меръ-энъ-фта съ ливійцами и народами побережья Средиземнаго моря. При Рамсесѣ III, изъ 20-ой династіи, несчетныя полчища, надвигавшіяся съ сѣвера, ударились объ оплотъ, который представляло собой египетское царство. Но періодъ времени, начиная съ Рамсеса IV и до Рамсеса XII, былъ эпохой упадка, отъ котораго Египетъ оправился лишь чрезъ нѣсколько вѣковъ.



Планъ надгробнаго храма Рамсеса III въ Мединетъ-Абу. По Перрô и Шипье.

Фараоны новаго царства, быть можетъ, болѣе великіе строители, чѣмъ полководцы, покрыли долину Нила множествомъ гигантскихъ сооруженій, остатки которыхъ еще и теперь, спустя 3500 лѣтъ, сохраняютъ на себѣ отпечатокъ той эпохи; они украшали стѣны своихъ дворцовъ, храмовъ и гробницъ снаружи и внутри цвѣтными рельефами или живописью, занимавшею громаднѣйшія пространства, какія когда-либо отводились для нея у другихъ народовъ; они снабжали свои надземныя и подземныя постройки изваяніями, колоссальность которыхъ — символъ духовнаго могущества. Насколько существенно повліяли на египетское искусство всемірныя сношенія долины Нила, остается невыясненнымъ. Правда, многочисленные осколки микенскихъ вазъ въ египетскихъ гробницахъ, изображенія плѣнниковъ, принадлежащихъ къ иноземнымъ расамъ, и сокровищъ пословъ, являющихся съ данью, на плоскихъ изображеніяхъ Египта, найденныя въ Телль-эль-Амарнѣ клинообразныя надписи на вавилонскомъ языкѣ, начертанныя на глиняныхъ плитахъ и содержащія въ себѣ посланія азіятскихъ царей и египетскихъ намѣстниковъ къ фараону Аменофису IV (нынѣ въ берлинскомъ музеѣ), свидѣтельствуютъ о томъ, какъ велики были международныя сношенія египтянъ того времени. Въ эту именно пору въ египетской орнаментикѣ, особенно въ живописныхъ украшеніяхъ гробницъ, появляется цѣлый рядъ новыхъ мотивовъ, каковы напр. система спиралей съ клиновидной чашечкой, тесьма, усѣянная розетками, или развитая сѣть четырехлистника и сочетаніе различнаго рода чашечекъ съ выступающимъ наверху букетомъ цвѣтковъ лотоса или папируса — сочетаніе, которое, несмотря на чисто-египетскій характеръ его составныхъ элементовъ, ошибочно называютъ „финикійскимъ букетомъ“ или „сирійскими цвѣтами“; Ричль называетъ этотъ орнаментъ египетскимъ пальмовымъ деревомъ, а Борхардтъ — „букетной колонной.“ Нельзя отрицать того, что всѣ

эти мотивы повторяются въ произведеніяхъ искусства частью Средней Азіи, частью микенскаго, но едва ли возможно, вмѣстѣ съ нѣкоторыми изслѣдователями Египта, смотрѣть на нихъ какъ на заимствованія извнѣ, а не какъ на самобытныя египетскія явленія, повторенныя другими націями. Спирали мы находимъ еще при первыхъ династіяхъ, а противупоставленіе спиралей встрѣчается на скарабеяхъ 12-ой династіи; „сирійскій цвѣтокъ", т. е. египетское пальмовое дерево, встрѣчается въ египетскихъ гробницахъ гораздо раньше, чѣмъ въ памятникахъ сирійскаго и кипрскаго искусства; наконецъ, мы, вмѣстѣ съ Ричлемъ, считаемъ a priori невѣроятнымъ, чтобы народъ, надѣленный такимъ самосознаніемъ и такой изобрѣтательностью, какъ египтяне, могъ внезапно утратить силу для дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія. Во всякомъ случаѣ, говорить о „наплывѣ элементовъ азіятской культуры и азіятскаго искусства", затопившемъ будто-бы Египетъ, значило бы зайти черезчуръ далеко.

Архитектуру новаго царства, центромъ котораго были „стовратыя" Ѳивы, мы можемъ изучить главнымъ образомъ по храмамъ. Но слѣдуетъ отличать храмы, сооруженные на открытыхъ мѣстахъ долины Нила, отъ храмовъ въ скалахъ или гротахъ верхней части этой долины, стѣсненной утесами. Затѣмъ надо отличать отъ громадныхъ главныхъ храмовъ, архитектурная прелесть которыхъ заключается преимущественно въ ихъ внутренности, небольшія часовни, которыхъ колоннады и галереи обращены кнаружи. Далѣе надо отличать храмы, назначенные для богослуженія, отъ храмовъ въ честь умершихъ царей, которые въ это время нерѣдко сооружались на значительномъ разстояніи отъ самыхъ усыпальницъ фараоновъ. Усыпальницы этого времени, устраивавшіяся исключительно въ скалахъ, хотя и достигавшія часто громадныхъ размѣровъ, съ художественной точки зрѣнія представляютъ интересъ только по живописи, украшающей собою ихъ внутренность.

Самой необходимой для культа, но наименѣе интересной въ художественномъ отношеніи частью вытянутаго въ длину египетскаго храма (см. планъ на стр. 167) была низкая темная зала святилища. Окруженная различными покоями, предназначенными для нуждъ богослуженія, она составляла конечное помѣщеніе въ цѣлой анфиладѣ ведшихъ къ ней дворовъ и залъ. Расположеніе этихъ дворовъ и залъ обозначалось еще внѣ самаго зданія, въ его священной оградѣ. Дорога ко входу, по бокамъ котораго стояли на стражѣ два массивныхъ обелиска, шла между двумя рядами обращенныхъ другъ къ другу лицами сфинксовъ съ человѣческими или бараньими головами, или барановъ. Входныя ворота, увѣнчанныя желобчатымъ карнизомъ съ изваяніемъ крылатаго солнечнаго диска въ срединѣ, представлялись низкими, какъ-бы сдавленными между двумя массивными башнями, такъ называемыми пилонами, которые занимали собою передній фасадъ зданія во всю его ширину (см. рисунокъ на стр. 132) и были снабжены также желобчатымъ карнизомъ и кольцами, въ которыя вставлялись шесты съ флагами. По

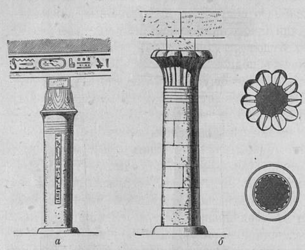
обѣимъ сторонамъ входныхъ воротъ возвышались колоссальныя изваянія фараона, основателя храма. Пройдя ворота, посѣтитель вступалъ прежде всего въ открытый дворъ, окруженный колоннадой, — въ такъ называемый перистиль. Сюда, но ни какъ не дальше, допускался народъ при торжественныхъ жертвоприношеніяхъ. За этимъ дворомъ слѣдовала зала съ колоннами (гипостильная зала), важнѣйшая въ художественномъ отношеніи часть египетскаго храма; ея средній нефъ, потолокъ котораго покоился на болѣе высокихъ и массивныхъ колоннахъ, нежели колонны боковыхъ нефовъ, имѣлъ для пропуска свѣта отверстія въ верхней части своихъ стѣнъ, превосходившихъ вышиною все остальное сооруженіе. Изъ этой залы особый переходъ, тоже часто украшенный колоннами, велъ въ низкое помѣщеніе святилища. Всѣ эти части зданія, которыя строитель могъ по желанію увеличивать въ отношеніи какъ числа, такъ и размѣровъ, обозначались снаружи въ расчлененіи наклонныхъ стѣнъ, характерныхъ въ египетскомъ зодчествѣ: по краямъ этихъ стѣнъ шелъ тотъ валикъ, а вверху нихъ находился тотъ карнизъ, съ которыми мы уже познакомились выше (см. стр. 151); потолки означенныхъ помѣщеній были каменные, плоскіе.

а *б* *в*

Развитіе египетскихъ колоннъ эпохи новаго царства. По Перрò и Шипье.

Измѣненіе стиля выразилось прежде всего въ формѣ колоннъ (см. рис. на этой стр. фиг. *а*, *б*, *в*, и на слѣд., фиг. *а* и *б*). Колонна съ капителью въ видѣ нераспустившагося цвѣтка лотоса, эта гордость средняго царства, исчезаетъ. Колонны съ капителью въ видѣ раскрывшагося цвѣтка, нерѣдко представляющаго теперь заостренные лепестки чашечки растенія Nymphaea caerulea, встрѣчаются, какъ и лиліевидныя колонны, только на рисункахъ. Папирусовидныя колонны съ капителями въ формѣ закрытаго пучка цвѣтовъ этого растенія постепенно теряютъ свои характерные признаки. Иногда колонна со-

тавлена какъ-бы изъ многихъ стеблей, перехваченныхъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ какъ-бы обручами (фиг. *а*). Но чаще, какъ самая колонна, такъ и ея капитель, раздѣляется на восемь стеблей (фиг. *б*). Колонны въ видѣ настоящихъ связокъ стеблей послѣ 19-ой династіи встрѣчаются рѣдко. Папирусовидная колонна съ гладкимъ стволомъ и капителью въ формѣ раскрывшагося пучка цвѣтовъ (фиг. *в*, раньше эта форма называлась капителью въ видѣ открытаго цвѣтка лотоса) все чаще и чаще выступаетъ на первый планъ, и ее все еще можно различить по съуженности ея основанія и по короткимъ листьямъ на нижней ея части и на капители, какіе встрѣчаются именно только у папируса. Пальмовидныя колонны встрѣчаются все чаще, и капитель въ видѣ колокола, ведущая свое начало по всей вѣроятности отъ капителей деревянныхъ жердей для палатокъ (см. стр. 152, фиг. *д*), дѣлаетъ слабыя попытки выступить на сцену въ Карнакѣ. Гладкіе стержни колоннъ покрываются надписями и рисунками, и всѣ стѣны храмовъ, подобно колоннамъ, въ изобиліи украшаются также письменами и изображеніями, отличающимися



Колонны: а) съ колоколообразною капителью, въ Карнакѣ и б) съ пальмообразною капителью, въ Солеле. По Перрô и Шипьѐ.

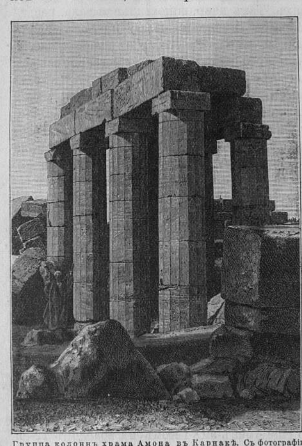
болѣе великолѣпными и болѣе разнообразными тонами красокъ, нежели живопись предшествовавшихъ временъ. „Храмъ“, говоритъ Масперо, „являлся изображеніемъ вселенной, какъ понимали ее египтяне. Каждая часть его декорировалась соотвѣтственно ея значенію.“ Цоколь стѣнъ украшается всякаго рода цвѣточнымъ орнаментомъ. Голубой потолокъ усѣянъ желтыми пятиконечными звѣздами. Между ними парятъ коршуны богинь юга и сѣвера, встрѣчающіеся какъ на потолкѣ средняго нефа гипостильной залы, такъ и на дверныхъ притолокахъ; иногда на темномъ, какъ ночь, фонѣ изображаются солнца и луны. Но среди земныхъ цвѣтовъ и небесныхъ свѣтилъ, украшающихъ внутреннія стѣны дворовъ и залъ такъ же, какъ и внѣшнія стѣны пилоновъ, встрѣчаются настоящія картины. На наружныхъ стѣнахъ и отчасти на стѣнахъ дворовъ, обнесенныхъ колоннами, изображаются мірскія дѣянія царя, прославляются его войны и побѣды. Затѣмъ, углубляясь во внутренность храма, можно видѣть, какъ царь, окруженный членами своей фамиліи, приближается къ божеству, ея родоначальнику. Наконецъ, на

стѣнахъ самой внутренности храма изображаются нѣкогда совершенныя царемъ благочестивыя дѣянія и жертвоприношенія.

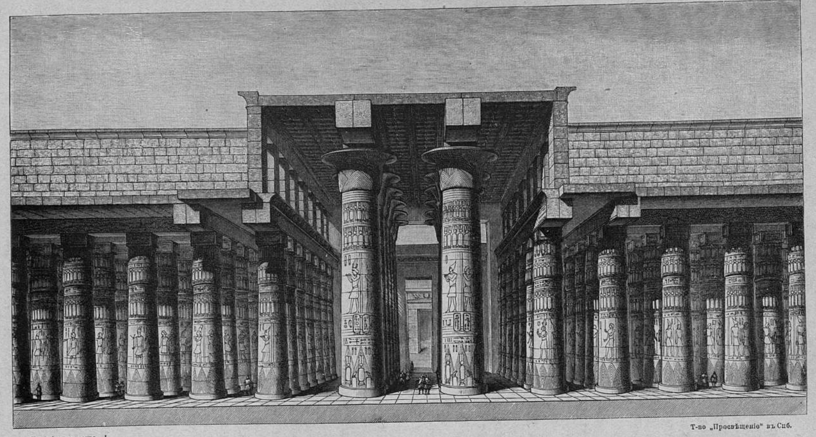
Съ архитектурной точки зрѣнія, египетскій храмъ можетъ считаться первой попыткой человѣческаго искусства создать весьма расчлененное каменное сооруженіе, выражающее своею наружностью внутреннее содержаніе. Но эта попытка увѣнчалась успѣхомъ не во всѣхъ своихъ частяхъ. Такъ напр. гипостильная зала, раздѣленная колоннами на нѣсколько нефовъ, имѣвшая плоскій потолокъ и освѣщавшаяся окнами, продѣланными въ верхней части стѣнъ наиболѣе высокаго средняго нефа, въ сущности была рѣшеніемъ задачи, естественно связанной съ величиной залы, и притомъ рѣшеніемъ, открывавшимъ путь къ дальнѣйшимъ успѣхамъ строительнаго искусства; но отдѣльныя помѣщенія египетскаго храма не составляли одного органически-цѣльнаго сооруженія, отличавшагося единствомъ; художественное убранство колоннъ лишало ихъ впечатлѣнія крѣпкихъ подпоръ, и все зданіе вообще имѣло характеръ нѣкоторой тяжести, которая ощущалась снаружи еще сильнѣе, нежели внутри, благодаря массивности стѣнъ, раздѣленныхъ на части, и массивнымъ башнямъ при входныхъ вратахъ. Но и внутри зданія общее впечатлѣніе получалось скорѣе гнетущее, чѣмъ возвышающее духъ, такъ какъ посѣтителю приходилось блуждать въ сумракѣ лѣса колоннъ, между ихъ толстыми, стоящими близко одинъ отъ другого стволами, и, по мѣрѣ приближенія къ святилищу, погружаться во мракъ все болѣе и болѣе густой, непросвѣтный. По крайней мѣрѣ снаружи, пока было свѣтло, вступали въ свои права картины и надписи. Расположенныя въ строго-опредѣленной системѣ, онѣ исполняли роль истолкователей идеи какъ духовнаго, такъ и художественнаго значенія всего сооруженія.

Какъ уже было сказано выше, центромъ строительной дѣятельности новаго царства были Ѳивы. Нынѣшнія деревни Карнакъ и Луксоръ, по имени которыхъ названы большіе главные храмы, лежатъ на правомъ берегу Нила въ мѣстности древняго города. Постройку большого карнакскаго храма Амона, основаннаго еще Аменъ-эмъ-гетомъ I, фараономъ 12-ой династіи, продолжали почти всѣ государи 18-ой и 19-ой династій и даже еще болѣе позднихъ временъ. Храмъ, сохранившійся въ Луксорѣ, постройкѣ котораго предшествовало неоконченное сооруженіе, относящееся къ среднему царству, начатъ Аменофисомъ III, фараономъ 18-ой династіи, и достроенъ Рамсесомъ III, царемъ 19-ой династіи. Большой храмъ Амона въ Карнакѣ, имѣвшій въ длину 1400 метровъ и въ ширину 600 метровъ, — самый громадный памятникъ египетскаго религіознаго зодчества. Въ его главной залѣ, построенной Тутмозисомъ III, находятся еще „протодорійскія" колонны (см. рис. на стр. 161), представляющія собою какъ бы копіи съ бенигассанскихъ колоннъ. Въ перистилѣ двора, принадлежащемъ тому же царю, встрѣчаются восьмистебельчатыя папирусовидныя колонны съ закрытыми зонтами цвѣтовъ и съ острыми гранями стеблей, на которыя

мы уже указывали (см. стр. 136); въ одной изъ другихъ галерей того же храма, колонны имѣютъ капитель въ видѣ колокола, обращеннаго отверстіемъ книзу (ср. рис. на стр. 170, фиг. а); капитель въ видѣ зонтика цвѣтковъ, открытаго сверху, появляется внутри этого храма впервые лишь въ большой гипостильной залѣ, относящейся къ 19-ой династіи; изъ 134 колоннъ, на которыхъ покоился потолокъ этой залы, имѣющей 100 метровъ въ длину и 50 въ ширину, такая капитель дана лишь двѣнадцати круглымъ гладкимъ колоннамъ средняго нефа, достигающимъ 21 метра высоты (см. прилагаемую таблицу: „Гипостильная зала въ карнакскомъ храмѣ“). Въ большомъ луксорскомъ храмѣ, передній дворъ котораго лежитъ подъ угломъ къ остальной, болѣе древней части зданія, капители въ видѣ зонтика цвѣтковъ встрѣчаются въ высокомъ четырнадцатиколонномъ переходѣ, соединяющемъ этотъ первый дворъ со вторымъ. Вообще же и въ Луксорѣ преобладаетъ закрытая папирусовидная капитель, но еще не въ сглаженной формѣ, а въ видѣ пучка. Стержень колонны иногда перехваченъ въ различныхъ мѣстахъ большими обручами (см. рис. на стр. 173). Въ Ѳивахъ, на лѣвомъ берегу Нила, заслуживаютъ вниманія главнымъ образомъ большіе погребальные храмы 19-ой и 20-ой династій. Еще въ первомъ вѣкѣ, царица 18-ой династіи Гатъшепсутъ, дочь Тутмозиса I, построила въ Деръ-эль-бари, близъ Ѳивъ, для себя и своихъ близкихъ чудное сооруженіе, заслуживающее среди надгробныхъ храмовъ царей такого же вниманія, какъ и полупещерные храмы. Собственно святилище храма высѣчено въ скалѣ. Четыре обставленныхъ колоннами двора, черезъ которые лежитъ путь въ пещерный храмъ, лежатъ одинъ выше другого на четырехъ террасахъ, соединяющихся между собой лѣстницами. Тому, кто усмотрѣлъ бы въ этомъ



Группа колоннъ храма Амона въ Карнакѣ. Съ фотографіи Плюшова.



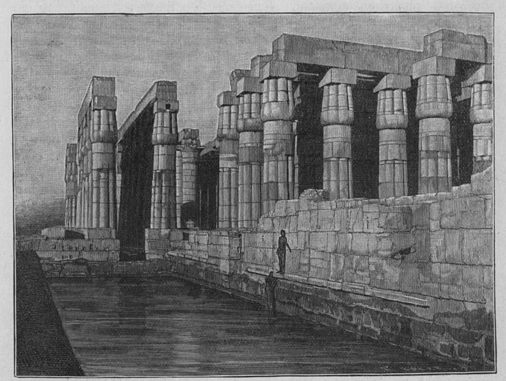
Исторія искусства. I.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Гипостильная зала въ Карнакскомъ храмѣ.

По реставраціи Шипье.

вліяніе азіятскихъ построекъ въ видѣ террасъ, съ которыми Тутмозисъ I могъ познакомиться въ своихъ походахъ, должно напомнить, что сооруженія египтянъ всегда приспособлялись къ рельефу мѣстности, и что въ каждомъ ихъ храмѣ встрѣчаются небольшіе подъемы со ступеньками, ведущіе изъ одного помѣщенія въ другое. Проходы къ разсматриваемому храму крыты потолкомъ, держащимся на выступающихъ одинъ надъ другимъ камняхъ. Аменофисъ III, которому приписываются главныя части храмовъ Кар-



Развалины луксорскаго храма. Съ фотографіи Плюшова.

нака и Луксора, равно какъ и сидящіе колоссы въ Мединетъ-Абу, нѣкогда стоявшіе передъ его храмомъ, создалъ въ небольшомъ храмѣ Элефантины, на южной границѣ государства, образцовое сооруженіе особаго типа храмовъ, обставленныхъ снаружи колоннами со всѣхъ четырехъ сторонъ; къ сожалѣнію, это зданіе было разрушено въ 1822 г. и извѣстно только по рисункамъ.

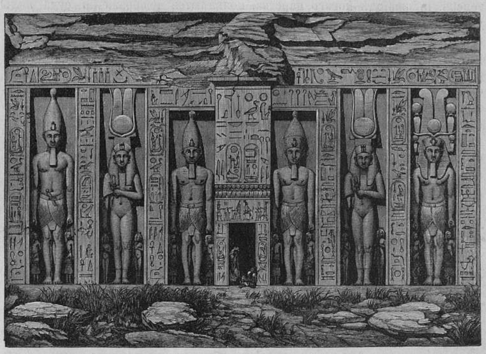
Совершенно особенное мѣсто въ исторіи какъ религіи, такъ и архитектуры Египта занимаетъ Аменофисъ IV. Онъ замѣнилъ многобожіе поклоненіемъ единственно солнцу. Онъ не взлюбилъ городъ храмовъ Амона и основалъ между Ѳивами и Мемфисомъ, въ нынѣшнемъ Телль-эль-Амарнѣ, новый городъ, который украсилъ храмомъ солнца и дворцомъ; ихъ давно уже извѣстныя развалины въ послѣднее время, благодаря

изслѣдованіямъ Флиндерса Петри, доставили массу новыхъ открытій. Уже въ колоннахъ дворца замѣчается стремленіе освѣжить и оживить дряхлѣющее египетское искусство новыми заимствованіями изъ природы. Однѣ изъ колоннъ представляютъ собой пучекъ тростника, перевязанный ремнями, и подъ ихъ капителью висятъ изображенія гусей. Другія колонны украшены скопированными съ натуры усиками листьевъ плюща или циссуса. Въ третьихъ стволы окружены орнаментными полями, на которыхъ являются спирали. Наконецъ, встрѣчается капитель въ видѣ пальмоваго опахала, какъ и въ Солебѣ приблизительно въ ту же эпоху, мѣстами со стеклянною мозаикой голубого, золотистаго и краснаго цвѣтовъ. „Вообще", говоритъ Штейндорфъ, „всюду видно предпочтеніе, оказываемое мозаичной техникѣ. Гуськи, увѣнчивавшіе стѣны, были зачастую выложены кусками чернаго и краснаго гранита; іероглифическія надписи составлялись также изъ разнородныхъ камней". На ряду съ настоящею стѣнной живописью по штукатуркѣ, встрѣчаются раскрашенные стуковые полы. Искусство Телль-эль-Амарны отличается пестрой своеобразной свѣжестью. Но подобно тому, какъ вскорѣ послѣ смерти Аменофиса IV его религіозныя реформы, подъ давленіемъ іерархической реакціи, превратились въ ничто, такъ и своеобразное искусство Телль-эль-Амарны разсыпалось въ прахъ, изъ котораго оно возникло.

Сетъ I, фараонъ 19-ой династіи, построилъ храмъ съ пальмовидными колоннами въ Сезеби; но главнымъ его сооруженіемъ, которое продолжалъ его сынъ и преемникъ Рамсесъ II, былъ большой храмъ въ Абидосѣ съ его передними дворами безъ колоннъ, съ его двумя залами съ колоннами, но безъ средняго нефа, съ его семью святилищами, крытыми ложными сводами. Преемникъ этого государя, Рамсесъ II Великій, покровительствовалъ зодчеству больше всѣхъ другихъ повелителей Египта, Продолжая въ Ѳивахъ, на правомъ берегу Нила, постройку луксорскаго и карнакскаго храмовъ, онъ сооружалъ на лѣвомъ берегу свой надгробный храмъ, извѣстный подъ названіемъ Рамессеума, въ которомъ второй дворъ украшенъ столбами съ каріатидами. Рамсесъ II построилъ храмы также и въ Мемфисѣ, Танисѣ и Бубастисѣ. Но особенно своеобразны оставшіеся отъ его времени небольшіе храмы, высѣченные въ скалахъ по верхнему теченію Нила, въ Нубіи. Въ Бетъ-эль-Валли, Герфъ-Гусенѣ и Вади-Себуа, равно какъ и въ Деръ-эль-бари, эти постройки относятся къ полугротамъ, такъ какъ ихъ переднія помѣщенія расположены подъ открытымъ небомъ. Но въ Абу-Симбелѣ (Ибсамбулѣ) храмы уже совершенно скрываются въ нѣдрахъ отвѣсныхъ прибрежныхъ скалъ, такъ что снаружи видны только ихъ фасады. Фасадъ малаго храма въ Абу-Симбелѣ украшенъ стоящими во весь ростъ колоссальными фигурами, изъ которыхъ четыре изображаютъ самого Рамсеса II, а двѣ его супругу (см. рис. на стр. 175). Внутри храма, потолокъ залы подпирается шестью столбами, на капителяхъ которыхъ снова является голова богини Гаторъ. Фасадъ большого храма, столь

часто воспроизводимый въ рисункахъ, занятъ четырьмя сидящими колоссами, достигающими 20-ти метровъ высоты; рядомъ съ ними стоятъ статуи меньшихъ размѣровъ. Потолокъ первой большой залы внутри храма покоится на восьми такъ называемыхъ „столбахъ Озириса", т. е. на столбахъ, лицевая сторона которыхъ украшена колоссальными статуями Озириса во весь ростъ, прислоненными къ нимъ спиной.

Однако, несмотря на громадность и великолѣпіе своихъ произведеній, архитектура 19-ой династіи съ ея схематической акуратностью и



Фасадъ малаго абу-сембельскаго храма. По Приссъ-д'Авенну.

гладкой облицовкой колоннъ представляетъ несомнѣнные признаки упадка той силы и граціи, которыми отличалось зодчество 18-ой династіи.

Изъ сооруженій, относящихся къ эпохѣ 20-ой династіи, замѣчательны только воздвигнутыя при Рамсесѣ III. Въ Карнакѣ, неподалеку отъ большого храма Амона, выстроенъ имъ храмъ Хона, бога луны, сына Амона, не отличающійся ни значительностью размѣровъ, ни изяществомъ деталей, но часто упоминаемый въ исторіи искусства, какъ простѣйшій образецъ архитектуры египетскихъ храмовъ (см. рис. на стр. 132). Надгробный храмъ Рамсеса III въ Мединетъ-Абу является лишь сколкомъ съ Рамессеума его великаго предшественника. За то весьма оригинальное гражданское сооруженіе представляетъ собою „павильонъ" Рамсеса III, обильно украшенный плоскими изображеніями и расположенный по одной продольной оси съ надгробнымъ храмомъ, въ

нѣкоторомъ разстояніи отъ входа въ послѣдній. Это сооруженіе, полукрѣпость-полудворецъ, повидимому былъ прежде всего памятникъ царя, придуманный имъ самимъ.

Въ плоскихъ изображеніяхъ на стѣнахъ этихъ зданій наше вниманіе останавливаютъ на себѣ болѣе воспроизведенія свѣтскихъ дѣяній фараоновъ, чѣмъ мистическія изображенія религіозныхъ обрядовъ, каковы сцены посвященій, жертвоприношеній, погребенія усопшихъ и перевозки мумій на погребальныхъ судахъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что только теперь, въ періодѣ новаго царства, появляются изображенія суда надъ умершими, съ вѣсами для души, что свидѣтельствуетъ о ростѣ и эволюціи вѣрованій египтянъ; кромѣ того не слѣдуетъ забывать, что нѣкоторые изъ рельефовъ религіознаго содержанія въ храмахъ, какъ напр. изображенія богини, которая кормитъ царя своею грудью, напр. въ Гебель-Сильсиле и въ Бетъ-Валли, или множество изображеній царя молящимся, напр. Аменофиса III въ Ѳивахъ и Сета I въ Абидосѣ, принадлежатъ къ своеобразнѣйшимъ и граціознѣйшимъ созданіямъ фантазіи египетскихъ художниковъ. На одномъ рельефѣ, находящемся въ Луврѣ и довольно сносно сохранившемъ свои краски, Сетъ I представленъ вмѣстѣ съ богинею Гаторъ. Рельефъ абидосскаго храма, изображающій жертвоприношеніе, совершаемое фараономъ, обнаруживаетъ уже перемѣну, происшедшую въ художественныхъ воззрѣніяхъ, окончательно созрѣвшую въ эпоху новаго царства. Пропорціи здѣсь стройны и вытянуты гораздо больше, нежели въ періодѣ средняго царства; черезъ тонкіе покровы на нижней половинѣ фигуры слегка просвѣчиваетъ тѣло; всюду замѣтно стремленіе къ легкости, но традиціонное положеніе верхней половины туловища далеко еще не оставлено, а большіе пальцы на правой рукѣ и на лѣвой ногѣ все еще нарисованы не съ надлежащей стороны. Неестественный способъ изображать пальцы отогнутыми кнаружи, бывшій въ ходу при 19-ой династіи, повторяется и въ дальнѣйшее время, напр. въ известковомъ рельефѣ, хранящемся въ Луврѣ и изображающемъ Рамсеса II ребенкомъ.

Настоящими произведеніями историческаго монументальнаго искусства надо считать изображенія гражданскихъ дѣяній фараоновъ на наружныхъ стѣнахъ храмовъ 18-ой и 19-ой династій. Дѣянія государей 18-ой династіи имѣли большею частью мирный характеръ. Довольно наглядную картину представляетъ походъ царицы Гатъ-шепсутъ въ страну ѳиміама Пуктъ на Красномъ морѣ, изображенный въ ея надгробномъ храмѣ въ Деръ-эль-Бари. Шествіе еще расположено въ нѣсколько рядовъ, одинъ надъ другимъ. Вода, обозначенная, какъ и всегда, отвѣсными зигзагами, кишитъ черепахами, морскими раками и всевозможными рыбами. Наибольшимъ движеніемъ отличаются сцены нагрузки и отплытія судовъ. Затѣмъ, совершенною новизною при 19-ой династіи являются большія картины войнъ эпохи Сета I и Рамсеса II. На наружной поверхности стѣнъ карнакскаго храма представлено пораженіе бедуиновъ

Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Египетскіе потолочные орнаменты Новаго царства.

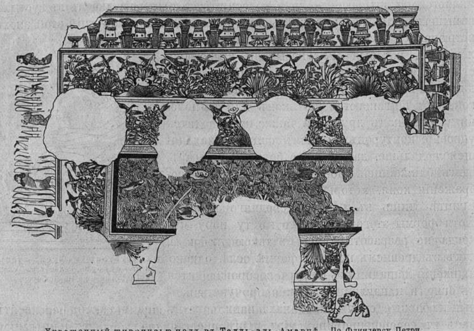
(По Приссъ-д'Авенну.)

Сетомъ I. Въ ѳиванскомъ Рамессеумѣ, въ луксорскомъ храмѣ и въ одномъ изъ покоевъ абу-сембальскаго (ипсамбулскаго) храма изображенъ Рамсесъ II въ видѣ исполина, стоящаго на военной колесницѣ, влекомой пылкими конями, натягивающимъ лукъ или потрясающимъ копье, торжествующимъ надъ своими врагами, которые валятся передъ нимъ одинъ на другого, или атакующимъ осажденную крѣпость, защищаемую непріятелемъ. Рамсесъ III въ его храмѣ въ Мединетъ-Абу изображенъ одинъ разъ взирающимъ на морское сраженіе, стоя на берегу, пуская стрѣлы изъ своего лука и переступая черезъ трупы; въ другой разъ онъ является возвращающимся на колесницѣ съ охоты на львовъ въ густыхъ камышахъ. Въ изображеніяхъ битвъ и военныхъ экспедицій этой эпохи встрѣчаются все тѣ попытки выражать отдаленіе, на которыя мы указывали выше (ср. стр. 142), т. е. при изображеніи фигуръ, находящихся въ разныхъ планахъ, одна позади другой, онѣ помѣщаются цѣликомъ или на-половину одна надъ другой, а также производится удвоеніе контуровъ, причемъ фигурѣ, находящейся дальше, дается даже большій размѣръ, чѣмъ ближайшей. Новостью были также изображенія коня, который вообще появился въ Египтѣ лишь въ періодѣ средняго царства. Хотя формы этого животнаго въ ту пору никогда не разработывались съ такою любовью, какъ въ древнемъ царствѣ формы осла, однако движенія лошадиныхъ фигуръ воспроизводятся съ огнемъ и наглядно. Нѣжно прочувствованныя любовныя сцены на стѣнахъ павильона въ Мединетъ-Абу переносятъ насъ въ совершенно иной міръ. Онѣ представляютъ эпизоды интимной жизни Рамсеса III и его супруги. Каждая изъ этихъ картинъ — небольшая милая идиллія.

Аменготепъ IV (Шуенъ-этенъ) и его супруга. Рельефъ въ Телль-эль-Амарнѣ. По Лепсіусу.

Изъ изображеній на плоскости въ ѳиванскихъ усыпальницахъ новаго царства, въ декоративномъ отношеніи интересна прежде всего роскошная по краскамъ орнаментація потолковъ. Приложенная къ настоящему сочиненію таблица, исполненная въ краскахъ, не требуя поясненій, показываетъ, какъ цвѣточныя чашечки различныхъ формъ, египетскія пальметты, розетки, завивающіяся ленты и даже бычачьи черепа перемѣшиваются въ этой орнаментаціи съ геометрическими или геометризованными основными мотивами, въ числѣ которыхъ, на ряду съ дуговыми коймами, шахматными полями и т. п., появляются также сѣти меандровъ и спиралей. Стѣнныя картины съ фигурами, исполненныя въ царскихъ гробницахъ на большой части полувыпуклою работою, а въ частныхъ гробницахъ преимущественно плоско, какъ настоящая живопись, знакомятъ насъ съ различными обрядами религіознаго культа, похоронъ

и суда надъ умершими, не встрѣчающимися въ древнихъ гробницахъ, и главнымъ образомъ, съ обыденной и домашней жизнью обитателей долины Нила, уже обогатившейся появленіемъ коня. Въ способѣ воспроизведенія сюжетовъ мы встрѣчаемъ здѣсь новыя попытки отбросить древне-египетскіе шаблоны и внести въ изображеніе новые мотивы и движенія, наблюденные въ природѣ. Въ этомъ отношеніи особенно поучительны гробницы въ Телль-эль-Амарнѣ. Поклоненіе солнцу изображается здѣсь съ необыкновенной наглядностью. Солнечный дискъ стоитъ надъ священнодѣйствіемъ на небѣ и шлетъ на землю свои



Украшенный живописью полъ въ Телль-эль-Амарнѣ. По Флиндерсу Петри.

лучи, изъ которыхъ выходитъ рука, готовая принять приносимыя въ жертву дары. Аменготепъ IV, называемый въ Телль-эль-Амарнѣ Хуенъэтеномъ, и его супруга, сидящая съ нимъ рядомъ, изображены оба вмѣстѣ, въ видѣ одной фигуры съ двойными контурами, но съ чрезвычайно индивидуальными, почти каррикатурными чертами, съ поразительно тонкой шеей, выпяченнымъ животомъ и мягко округленными линіями (см. рис. на стр. 177). Въ сценахъ пиршествъ, прислужницамъ даны свободныя позы, а ноги фигуръ въ Телль-эль-Амарнѣ чаще чѣмъ гдѣ-либо имѣютъ правильное положеніе, позволяющее видѣть всѣ пять пальцевъ. Наконецъ, весьма важное значеніе имѣетъ живопись на стѣнахъ и на полу, въ послѣднее время открытая Флиндерсомъ Петри во дворцѣ Телль-эль-Амарны. Въ срединѣ наиболѣе сохранившагося пола (см. рис. на этой стр.) изображенъ бассейнъ воды съ рыбами и цвѣтами лотоса; въ окружающемъ этотъ бассейнъ пространствѣ

надъ различнаго рода цвѣтами порхаютъ птицы. Все это вмѣстѣ исполнено необыкновенно свободно и естественно для египетскаго искусства. Но по одной этой причинѣ мы еще не считаемъ себя въ правѣ, подобно Гельбигу, приписывать этимъ изображеніямъ микенское или финикійское происхожденіе. По нашему мнѣнію, слишкомъ далеко заходитъ и многозаслуженный изслѣдователь Штейндорфъ, утверждая, что эти изображенія „исполнены въ совершенно естественномъ, свободномъ отъ всякихъ условностей стилѣ". Въ сущности, здѣсь сдѣлано лишь нѣсколько шаговъ впередъ къ достиженію большей натуральности. Точно также надо

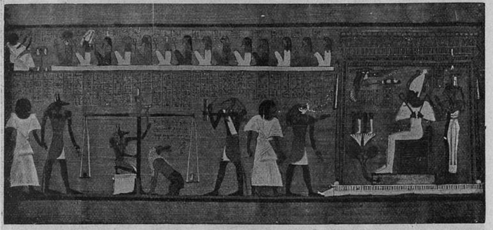
Ѳиванская стѣнная живопись эпохи новаго царства. Съ фотографіи Томпсона.

считать преувеличеннымъ мнѣніе, будто-бы въ лицахъ двухъ царевенъ на одной изъ стѣнныхъ картинъ „свѣтъ и тѣни переданы съ удивительною градаціей тоновъ". Въ такой степени и здѣсь не прейдены предѣлы, доступные для всей египетской и всей современной ей живописи.

Но въ отношеніи свободы движенія фигуръ, настоящія картины въ нѣкоторыхъ изъ ѳиванскихъ гробницъ этой эпохи дѣйствительно заходятъ дальше всего, что считалось возможнымъ для древнѣйшаго египетскаго искусства. Стоитъ лишь взглянуть на танцовщицъ и музыкантшъ на одной ѳиванской картинѣ Британскаго музея (см. рис. на этой стр.), чтобы тотчасъ же признать, что египтяне того времени дѣйствительно умѣли замѣнять на картинахъ обычную профильность поворотами en face и en trois quarts. Однако Эрманъ совершенно правъ: подобныя вольности допускались лишь при изображеніи лицъ низшихъ сословій;

но и тогда — прибавимъ отъ себя — эти вольности составляли не болѣе, какъ исключенія, подтверждающія общее правило.

Въ египетской живописи разсматриваемой эпохи возникаетъ особый важный родъ плоскихъ изображеній — картины на папирусѣ, древнѣйшія въ мірѣ книжныя иллюстраціи или миніатюры. Первые свитки папируса съ подобными изображеніями, дошедшіе до насъ, относятся только къ періоду новаго царства. Изображенія занимаютъ собой иногда верхнюю часть манускрипта, иногда различныя мѣста среди его текста, иногда весь свитокъ. Это — красные или черные контурные чертежи, исполненные тонкимъ тростниковымъ перомъ, и затѣмъ слегка или вполнѣ иллюминированные при помощи кисточки.



Судъ надъ умершимъ, живопись на папирусѣ. Съ фотографіи Томпсона.

Громадное большинство свитковъ папируса до-греческой эпохи сохранилось въ гробницахъ. Изреченія, служившія умершимъ, такъ сказать, „паролемъ" при вступленіи въ вѣчную жизнь, писались для покойниковъ: въ древнемъ царствѣ — на саркофагахъ, въ среднемъ — на гробахъ, въ новомъ — на свиткахъ папируса, помѣщавшихся при трупѣ. Эти свитки принято было украшать рисунками. Ихъ образцы имѣются почти во всѣхъ европейскихъ музеяхъ. Древнѣйшая изъ уцѣлѣвшихъ „книгъ мертвыхъ" относится къ 18-ой, а древнѣйшая изъ всѣхъ „книгъ о томъ, что есть въ преисподней", къ 20-ой династіи. Полный экземпляръ книги мертвыхъ находится въ туринскомъ музеѣ. Рисунки подобныхъ свитковъ рѣдко представляютъ что-либо новое въ художественномъ отношеніи. Главное мѣсто среди нихъ занимаютъ изображенія суда надъ умершими. Рисунокъ на настоящей страницѣ представляетъ собою фрагментъ папируснаго свитка, хранящагося въ Британскомъ музеѣ. Въ противуположность подобнымъ памятникамъ, „сатирическіе" папирусы знакомятъ насъ съ цѣлой новой стороной характера египетскаго народа и египетскаго искусства. Въ основѣ ея лежитъ любовь къ насмѣшкѣ при помощи животнаго

эпоса. Дѣйствія людей вообще или опредѣленныхъ лицъ переносятся въ міръ животныхъ и чрезъ то выставляются въ смѣшномъ видѣ: такъ напр. сатирическій папирусъ въ туринскомъ музеѣ представляетъ пародію на подвиги Рамсеса III, изображенные въ его „павильонѣ“ въ Мединетъ-Абу. Сражающіеся между собою воины представлены въ видѣ кошекъ и крысъ. На одномъ изъ папирусовъ Британскаго музея царь изображенъ въ видѣ льва, а его супруга, съ которою онъ играетъ въ шахматы, въ видѣ газели.

Статуя Мемнона близъ Мединетъ-Абу.
Съ фотографіи.

Скульптура круглыхъ фигуръ въ эпоху новаго царства, легко преодолѣвавшая техническія трудности въ моделировкѣ частностей, особенно ногъ, головныхъ уборовъ и одежды, отличалась еще большею тщательностью, но вообще была проще, плоше и безжизненнѣе, чѣмъ въ древнемъ царствѣ. При портретномъ сходствѣ изваяній царей, ихъ лица прикрашиваются согласно установленнымъ предписаніямъ; фигуры становятся все болѣе стройными; ихъ осанка, насколько это допускаетъ египетская оцѣпенѣлость, дѣлается все болѣе натуральною и свободною. Изъ гигантскихъ статуй царей въ сидячемъ положеніи, высѣченныхъ изъ краснаго гранита, которыя воздвигались передъ храмами, замѣчательны статуи Аменофиса III въ Мединетъ-Абу, одна изъ коихъ была извѣстна у грековъ подъ названіемъ поющей статуи Мемнона. Онѣ достигаютъ вышины почти 16-ти метровъ, безъ подножія (см. рис. на этой стр.). Колоссъ Рамсеса III въ Рамессеумѣ имѣетъ въ вышину болѣе 17-ти метровъ. Колоссы Рамсеса, стоявшіе передъ храмомъ въ Абу-Симбелѣ (Ипсамбулѣ), какъ гласитъ большинство сохранившихся свѣдѣній, которыя Масперо считаетъ преувеличенными, достигали до 20-ти метровъ вышины. Изъ числа царскихъ изваяній меньшаго размѣра, относящихся къ новому царству, статуя Тутмосиса III въ гизескомъ музеѣ отличается естественностью лѣпки лица, точно такъ же, какъ головы Гиремгеба, послѣдняго фараона

18-ой династіи, и его супруги, находящіяся въ томъ же музеѣ, отличаются своего рода одушевленностью весьма удачно воспроизведенныхъ чертъ лица. Прекраснѣйшимъ изъ всѣхъ многочисленныхъ изваяній Рамсеса II считается гранитная статуя въ туринскомъ музеѣ, отличная по техникѣ и свидѣтельствующая о наблюдательности художника. Изъ скульптуръ другого рода особенно интересны сидячія фамильныя группы, какова напр. группа Пта-Маи, жреца бога Пта, въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 140), а также фигуры людей молящихся, приносящихъ жертву, или сидящихъ на-корточкахъ. Фигуры, сидящія на-корточкахъ, обыкновенно закутаны въ широкія мантіи. Сенъ-мутъ, воспитатель царевенъ при дворѣ царицы Гатъ-шепсутъ, статуя котораго изъ чернаго гранита находится въ берлинскомъ музеѣ, закутанъ въ такую мантію вмѣстѣ съ принцессой (см. рис. на этой стр.).

Статуя Сенъ-мута. Съ фотографіи берлинск. музея.

Въ сонмъ египетскихъ небожителей вступаетъ въ это время новое божество, злой духъ Бесъ, изображаемый въ видѣ карлика, оскалившаго зубы. Ему приписываютъ западно-азіятское происхожденіе. Со временъ 18-й династіи его фигура повторяется безчисленное множество разъ, въ большомъ и маломъ размѣрѣ. Небольшое фаянсовое изваяніе Беса, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ, воспроизведено на прилагаемомъ рисункѣ (на стр. 183).

Древнѣйшія изъ сохранившихся египетскихъ бронзовыхъ статуэтокъ, каковы напр. статуэтки Рамсеса II въ берлинскомъ музеѣ, которыя можно считать самыми древними во всемъ мірѣ литыми изъ бронзы полыми фигурами, относятся также къ новому царству; но большинство такихъ произведеденій принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ. Особенной извѣстностью пользуется бронзовая статуэтка бубастской царицы Куромамы, 22-й династіи, находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Въ этой фигурѣ, роскошная золотая дамаскировка соотвѣтствуетъ стройности и округлости формъ, свойственныхъ утонченному вкусу эпохи ея исполненія (см. рис. на стр. 183).

Между глиняными фигурами новаго царства, которыя массами клались въ гробницы вмѣстѣ съ покойниками, любопытны фаянсовыя

фигурки съ цвѣтною, преимущественно синею поливой. Образцы рѣзьбы изъ слоновой кости встрѣчаются вообще отдѣльными экземплярами со временъ 5-ой династіи; въ ряду издѣлій этого рода особенно выдается статуэтка Ити, 18-ой династіи, находящаяся въ гизескомъ музеѣ. Ити сидитъ на чашеобразной капители колонны и смотритъ на міръ повелительно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, комично. Небольшія деревянныя статуэтки новаго царства нерѣдко поражаютъ большою тонкостью исполненія. Стоящій „офицеръ“ въ Луврѣ и подобная фигура въ берлинскомъ музеѣ относятся обѣ къ 18-ой, а извѣстныя деревянныя статуэтки жрецовъ и дѣтей въ туринскомъ музеѣ — къ 20-ой династіямъ. Изъ дерева вырѣзаны прелестныя въ своемъ родѣ „туалетныя ложки“, ручки которыхъ представляютъ чрезвычайно реалистичные мотивы, заимствованные изъ растительнаго царства и изъ жизни животныхъ и людей. Цвѣты, бутоны и стебли лотоса повторяются здѣсь въ самыхъ разнообразныхъ видахъ. У одной изъ ложекъ въ луврскомъ музеѣ, рисунокъ которой часто приводится въ изданіяхъ, ручка представляетъ собой чащу лотосовъ, черезъ которую пробирается, срывая цвѣты, знатная дѣвушка съ высоко-подобранною кверху одеждою (см. рис. на стр. 184). Ручка другой ложки представляетъ почти нагую дѣвушку, которая во время своего купанья гонится за уткой; самая ложка выдоблена въ спинкѣ утки. Подобныя произведенія находятся и въ гизескомъ музеѣ.

Фаянсовая статуэтка Беса, играющаго на арфѣ. По Эрману.

Издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства при трехъ великихъ ѳиванскихъ династіяхъ тѣсно примыкаютъ къ такимъ же произведеніямъ средняго царства. Нагрудные щиты мумій, обрамленіе которыхъ изображаетъ ворота храма, а средина занята символическимъ, сквозной работы, рисункомъ въ стилѣ гербовъ, составляютъ среди сохранившихся памятиковъ золотыхъ дѣлъ мастерства въ новомъ царствѣ главный родъ драгоцѣнностей, служившихъ для украшенія. Къ числу клейнодовъ гизескаго музея принадлежитъ украшеніе Ахъ-готепъ, царицы еще 17-й династіи, а среди сокровищъ Лувра находится украшеніе сына Рамсеса II, нагрудный щитъ котораго, сдѣланный изъ золота и лаписъ-лазури, изображаетъ царскую змѣю рядомъ съ коршуномъ. О томъ, какъ далеко ушли египтяне въ металлическихъ работахъ съ насѣчкой, свидѣтельствуетъ кинжалъ изъ гробницы той же Ахъ-готепъ, хранящійся въ гизескомъ

Бронзовая статуэтка царицы Куромамы. Съ фотографіи Жиродона.

музеѣ. Края клинка состоятъ изъ золота, а средина изъ темной бронзы съ надписями и контурными рисунками, исполненными насѣчкою. На одной сторонѣ, главный рисунокъ изображаетъ льва, преслѣдующаго быка, а второстепенный, у оконечности кинжала, — четыре саранчи, сидящія одна позади другой; на другой сторонѣ — пятнадцать цвѣтковъ съ открытыми чашечками. Іероглифическая надпись на этомъ кинжалѣ и самый его стиль не оставляютъ никакого сомнѣнія въ его египетскмъ происхожденіи.

Разсматривая глянцовитыхъ скарабеевъ и другіе египетскіе амулеты въ нашихъ музеяхъ, убѣждаешься, что они вырѣзаны по большей части изъ обыкновенныхъ камней, или покрыты цвѣтною стеклянною поливою. Это побуждаетъ насъ вернуться къ фаянсамъ, къ лѣпнымъ глинянымъ сосудамъ, которые въ среднемъ царствѣ бывали почти исключительно синяго цвѣта, а въ эпоху 19-ой — 20-ой династій пестрѣли уже различными цвѣтами. Преобладающіе тона на сосудахъ Аменофиса III были сѣрые и фіолетовые. При дворѣ Аменофиса IV, въ Телль-эль-Амарнѣ, любили яркость, и потому не только утварь, но и мелкія издѣлія изъ обожженной глины покрывались глазурью самыхъ роскошныхъ цвѣтовъ. Небольшія египетскія синія чаши съ стилизированными изображеніями животныхъ и растеній, исполненными въ черныхъ контурахъ, относятся къ 18-ой, 19-ой и 20-ой династіямъ. Настоящихъ же стеклянныхъ сосудовъ этого времени сохранилось крайне мало. Среди нихъ встрѣчаются прелестные экземпляры съ желтыми цвѣточными орнаментами на полупрозрачномъ синемъ фонѣ. Такимъ образомъ во всѣхъ этихъ издѣліяхъ мы видимъ чувство формы и красокъ, благодаря которому египтяне добраго стараго времени превращали въ маленькое художественное произведеніе все, къ чему ни прикасались.

Древне-египетская деревянная ложка. По Перрò и Шипье.

Снова цѣлыхъ полтысячи лѣтъ глубокаго упадка отдѣляютъ расцвѣтъ египетской культуры при великихъ Рамессидахъ отъ новаго повышенія ея уровня въ VII и VI вѣкахъ до Р. Х., при фараонахъ 26-ой династіи, Псамметихѣ I Нехао, Псамметихѣ II, Апріесѣ и Амазисѣ. Столицей снова освобожденнаго и объединеннаго государства былъ тогда Саисъ, при устьяхъ Нила. Поэтому, эпоху 26-ой династіи, культурное развитіе которой было подготовлено еще 25-ою династіей, принято называть саисской.

Отъ обширныхъ строительныхъ предпріятій саисскихъ царей, повсюду возстановлявшихъ древнія святилища, сохранились для насъ лишь ничтожные остатки. Особенность египетскаго искусства этой эпохи выказывается главнымъ образомъ въ скульптурѣ. Въ ней наблюдаемъ мы теперь, съ одной стороны, наклонность къ архаизму, къ возврату назадъ

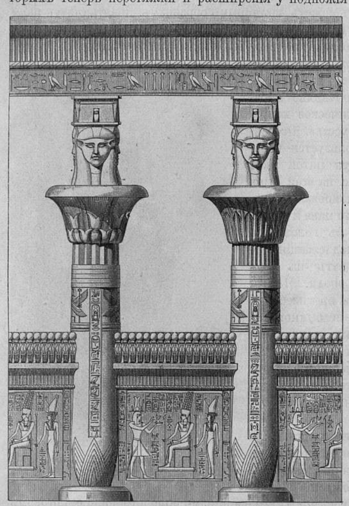
дальше эпохи Рамессидовъ, къ художественному творчеству древняго и средняго царствъ, а съ другой—стремленіе къ изяществу и чистотѣ формъ. Теперь отдается предпочтеніе твердымъ темнымъ камнямъ, каковы базальтъ, черный и сѣрый граниты, а также одна порода зеленаго камня. Фараоновъ древняго царства изображаютъ съ особымъ благоговѣніемъ и любовью, отчасти, быть можетъ, по старымъ образцамъ. Девять статуй царя Хефрена въ музеѣ Гизе, которыя, какъ это окончательно доказано Борхардтомъ, принадлежатъ отнюдь не 4-ой, а 25-ой или 26-ой династіямъ, сколь нельзя болѣе очевидно выражаютъ собою архаистическое направленіе саисскаго искусства. Особенною извѣстностью пользуется большая діоритовая статуя пятой залы этого музея (см. рис. на этой стр.). Точно также идеализированное изваяніе головы молодого царя и стройная фигура царицы съ головнымъ уборомъ Изиды, принадлежащія берлинскому музею, носятъ на себѣ отпечатокъ саисской эпохи. Четыре надгробныхъ рельефа въ гизескомъ музеѣ, исполненные необыкновенно чисто и изображающіе приношеніе и пріемъ даровъ для жертвоприношеній въ память умершихъ, даютъ особенно ясное представленіе о стилѣ рельефовъ этой эпохи.

Діоритовая статуя фараона Хефрена.
Съ фотографіи.

Нѣсколько столѣтій спустя, Нижній Египетъ сдѣлался центромъ греческой духовной жизни. Завоеваніе нильской долины персами прошло для нея безслѣдно, завоеваніе же македонянами оплодотворило ее потокомъ эллинской образованности. При Птоломеяхъ, въ Александріи, греки научились понимать египтянъ, египтяне грековъ. Чрезъ это соприкосновеніе двухъ народовъ произошелъ смѣшанный стиль, который отразился въ эллинскомъ и затѣмъ въ римскомъ искусствѣ лишь своего рода манерностью, тогда какъ во все египетское искусство онъ внесъ бо̀льшую свободу, мягкость и закругленность формъ, что̀ нерѣдко бывало довольно замѣтнымъ противорѣчіемъ его неизмѣняемымъ первоначальнымъ основамъ.

Менѣе всего измѣнился стиль египетской архитектуры, которая во времена Птоломеевъ и римлянъ создала еще цѣлый рядъ большихъ

храмовъ въ древне-египетскомъ стилѣ. Изъ измѣненій въ храмоздательствѣ, характеризующихъ эту пору, прежде всего бросается въ глаза любовь къ помѣщенію парапетовъ въ промежуткахъ между наружными или надворными колоннами, а затѣмъ дальнѣйшее развитіе колоннъ, въ которыхъ теперь перетяжки и расширенія у подножія нерѣдко смѣняются непрерывною прямотою стержня, между тѣмъ какъ капитель становится болѣе роскошною и натуралистичною. Храмы въ Эдфу и Дендерѣ, постройка которыхъ тянулась съ древнѣйшихъ временъ древняго царства, въ томъ видѣ, въ какомъ они сохранились, точно также какъ и храмы въ Омбосѣ (Комъ-Омбо) и Эснѣ, вполнѣ принадлежатъ птоломеевской и римской эпохамъ.



„Павильонъ“ Нектанебо. По Приссъ-д'Авенну.

Къ числу небольшихъ храмовъ, окруженныхъ снаружи колоннами со всѣхъ сторонъ, по образцу храма, сохранившагося отъ древняго времени въ Элефантинѣ, слѣдуетъ отнести два изящные „храма“ позднѣйшихъ временъ на островѣ Филэ. Еще до греческаго завоеванія, Нектанебо, фараонъ 30-ой династіи, построилъ на югѣ этого острова небольшое зданіе безъ целлы и крыши, которое Эберсъ могъ бы назвать скорѣе „убѣжищемъ“ для путешественниковъ, нежели храмомъ (см. рис. на этой стр.); такое же зданіе, только нѣсколько бо̀льшей величины, было построено на востокѣ острова въ римскія времена. Изъ стѣнъ парапета, окружающихъ нижнюю часть зданія, поднимаются колонны, на которыхъ покоится карнизъ. Въ „павильонѣ“ Нектанебо, надъ капителью въ видѣ

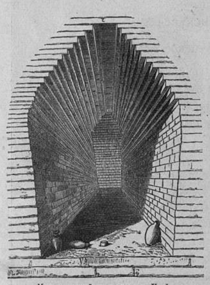
чаши высится вполнѣ развитая вторая капитель съ изваяніями головы богини Гаторъ со всѣхъ четырехъ сторонъ. Въ маленькомъ храмѣ, стоящемъ въ Дендерѣ рядомъ съ большимъ, встрѣчается бывшая въ разсматриваемое время въ большомъ употребленіи чашевидная капитель, украшенная по всей своей окружности рельефными рядами листьевъ и сильно напоминающая коринѳскую капитель греческой архитектуры. Капитель въ видѣ распустившагося цвѣтка лотоса отличается особеннымъ богатствомъ своихъ формъ въ Эдфу. Капитель въ видѣ распустившейся лиліи находится напр. въ Комъ-Омбо, а богато развитая капитель въ видѣ развернувшагося зонта цвѣтковъ папируса — въ Филэ. Богатство формъ въ эту эпоху такъ велико, что почти ни одна капитель не походитъ на другую.

Голова египетской статуи, изваянной изъ чернаго камня. Съ фотографіи берлинск. музея.

Плоскія изображенія на стѣнахъ храмовъ, по большей части снова располагающіяся рядами одинъ надъ другимъ, въ нѣкоторой степени страдаютъ излишнимъ обиліемъ. Каждый храмъ свидѣтельствуетъ о желаніи помѣстить въ немъ по возможности всѣ ходячіе мотивы египетскаго искусства. Вырѣзка койланаглифическихъ изображеній (ср. стр. 140) становится глубже, такъ что фигуры пріобрѣтаютъ бо̀льшую рельефность; при этомъ довольно часто обнаруживается противорѣчіе между мягкой округлостью лѣпки фигуръ и первобытной строгостью ихъ расположенія. Наоборотъ, миніатюры папирусныхъ манускриптовъ, благодаря болѣе тонкимъ тростниковымъ перьямъ переписчиковъ и художниковъ позднѣйшаго времени, становятся болѣе нѣжны, но за то и болѣе ничтожны и холодны по содержанію, чѣмъ въ хорошее старое время.

Въ скульптурѣ круглыхъ фигуръ позднѣйшаго періода египетскаго царства слѣдуетъ отличать до-птоломеевскій стиль отъ птоломеевскаго. Нѣкоторыя произведенія, поражающія необыкновенно чуткимъ и сильнымъ подражаніемъ природѣ и содержащія въ себѣ на ряду съ греческими главнымъ образомъ все-таки египетскія характерныя черты, по всей вѣ-

роятности относятся къ послѣднему времени передъ завоеваніемъ Египта Александромъ Македонскимъ. Къ произведеніямъ этого рода принадлежатъ берлинская бронзовая статуэтка, представляющая человѣка въ длинномъ одѣяніи съ изображеніемъ Озириса въ рукахъ,—произведеніе, поражающее необыкновенною тщательностью моделировки голой головы; затѣмъ—поступившая съ десятокъ лѣтъ тому назадъ въ парижскій Луврь голова писца, изваянная изъ темнаго камня и производящая почти такое впечатлѣніе, какъ-будто сформована прямо съ натуры; но прежде всего сюда относится сдѣланная изъ чернаго камня бритая голова пожилого человѣка, въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 187). Натуральность лѣпки черепа этой головы, поверхность котораго оживлена разными случайными особенностями, естественность очертанія рта со впадиною между верхней губой и носомъ и индивидуальная форма ушныхъ раковинъ наводятъ на мысль, что это — вполнѣ зрѣлое произведеніе греческой эпохи діадоховъ; но тѣмъ не менѣе не только общее впечатлѣніе этого изваянія даетъ знать объ его египетскомъ происхожденіи, но и въ достаточной степени выказываются его египетскія особенности, напр. въ глазахъ безъ слезницъ и съ тонкими краями вѣкъ.


Могильный склепъ въ Урѣ.
По Перро и Шипье.

Египетское искусство собственно птоломеевской эпохи стоитъ однако на иной почвѣ. Судить о немъ даетъ намъ возможность изваяніе одного изъ Птоломеевъ, находящееся въ гизескомъ музеѣ. Современныя скульптору черты изображеннаго лица сколь нельзя болѣе противорѣчатъ архаической одеревенѣлости позы фигуры.

И такъ мы видимъ, что египетское искусство въ продолженіе 4000 лѣтъ оставалось вѣрнымъ самому себѣ, хотя и подвергалось сравнительно ничтожнымъ, но все-таки замѣтнымъ измѣненіямъ, и что затѣмъ, точно такъ же, какъ египетскій міръ боговъ, падало, погибало и снова возродилось въ неудержимомъ потокѣ всемірной греко-римской культуры. Однако вплоть до своего окончательнаго исчезновенія оно вообще заимствовало извнѣ гораздо менѣе, чѣмъ само отдавало. Національная замкнутость Египта дала его искусству силу оказывать плодотворное вліяніе на всѣ сосѣднія страны. Въ отношеніи успѣховъ зодчества, египтяне шли впереди всѣхъ другихъ народовъ: въ развитіи залъ съ колоннами и боковымъ верхнимъ освѣщеніемъ, въ украшеніи стѣнъ полихромными монументальными изображеніями историческаго и религіоз-

наго содержанія точно такъ же, какъ и въ законченности воспроизведенія нагого человѣческаго тѣла при спокойномъ или умѣренно-подвижномъ его положеніи, въ передачѣ индивидуальности головъ въ портретныхъ изображеніяхъ и въ употребленіи въ орнаментѣ различныхъ формъ растительнаго царства. Нѣкоторыя изъ созданій египтянъ, каковы напр. пирамиды, обелиски, сфинксы, гирлянды цвѣтовъ и бутоновъ лотоса, удержались неизмѣненными въ языкѣ формъ современнаго намъ искусства. Для всѣхъ областей искусства и художественно-ремесленныхъ производствъ, египтяне дали образцы, которые другіе, болѣе юные народы могли развивать далѣе въ новомъ, самостоятельномъ духѣ.

II. Месопотамское искусство.

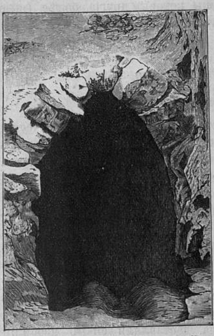
1. Введеніе. — Древне-халдейское искусство.

Хотя искусство халдеевъ и искусство египтянъ въ историческія времена развивались независимо одно отъ другого, однако въ нихъ нѣтъ недостатка въ чертахъ, указывающихъ на ихъ первоначальное родство, замѣтное и во всѣхъ условіяхъ жизни обоихъ народовъ.

Рѣки Месопотаміи, какъ и Нилъ, подвержены періодически повторяющейся прибыли воды, зависящей здѣсь отъ весенняго таянія снѣговъ на горахъ Арменіи, тамъ отъ лѣтнихъ ливней тропической Африки; какъ здѣсь, такъ и тамъ, наводненія съ древнѣйшихъ временъ регулируются и умѣряются каналами и способствуютъ плодородію низменности, тучная почва которой не только благопріятствовала земледѣлію и скотоводству, но и побуждала къ выдѣлкѣ кирпича и къ постройкамъ изъ него. Нижней Месопотаміи не доставало только близости горъ, которыя, окаймляя скалами долину Нила, доставляли ей въ изобиліи камень, благодаря чему египтяне имѣли возможность воздвигать изъ прочнаго матеріала свои храмы и гробницы, предназначенные для вѣчнаго существованія. Сходству естественныхъ условій Египта и Месопотаміи, какъ на то особенно опредѣленно указываетъ Гоммель, соотвѣтствуетъ сходство нѣкоторыхъ первоначальныхъ проявленій ихъ культуры, а именно сходство языковъ, письменъ, времясчисленія и религій. Въ основныхъ религіозныхъ воззрѣніяхъ обоихъ народовъ одинаковую роль играетъ обоготвореніе небеснаго океана Ану или Ну, отъ котораго выводилось происхожденіе божествъ воздуха и земли, солнца и луны. Почитаніе божества свѣта у обоихъ народовъ занимало первое мѣсто, хотя вавилоняне почитали, на ряду съ солнцемъ и луной, также и звѣзды въ большей степени, чѣмъ египтяне; даже животная символика обоихъ народовъ, находившаяся въ связи съ ихъ вѣрой въ боговъ, представляется во многихъ отношеніяхъ родственной, хотя у египтянъ поклоненіе животнымъ, быть можетъ, подъ вліяніемъ суевѣрій первоначальнаго африканскаго населенія ихъ страны, практиковалось въ большей степени, нежели у вавилонянъ.

Отъ сходства между мѣстными географическими условіями и между основнымъ міровоззрѣніемъ произошли и точки соприкосновенія между египетскимъ и древне-месопотамскимъ искусствами. Тѣмъ не менѣе никто не можетъ принять произведеніе древне-египетскаго искусства за древне-халдейское: ихъ сходство не идетъ дальше того, что обусловливается равенствомъ ступени культурнаго развитія обоихъ народовъ.

Древне-халдейское искусство въ своихъ существенныхъ чертахъ является искусствомъ городовъ сумерійскаго юга и семитическаго сѣвера, впослѣдствіи вавилонскаго государства, которые, ведя съ перемѣннымъ успѣхомъ борьбу изъ-за преобладанія, имѣли каждый своихъ особыхъ царей до тѣхъ поръ, пока вавилонскій царь Хаммураби не соединилъ подъ своею властью югъ и сѣверъ въ одно большое древне-вавилонское государство. По Леману, это произошло въ 2231 г. до Р. Х., по Гоммелю же и Эд. Мейеру значительно позже. Вѣка владычества въ Вавилоніи Коссеевъ, достигшаго наибольшей силы въ XV столѣтіи до Р. Х., для исторіи искусства даютъ лишь весьма мало матеріаловъ; отъ столѣтій, слѣдовавшихъ непосредственно затѣмъ, сохранились лишь единичныя произведенія вавилонскаго искусства. Въ это время вавилонское царство все болѣе и болѣе подпадало подъ власть своего сосѣда, Ассиріи, пока наконецъ, въ 689 году, ассирійскій царь Санхерибъ окончательно не сравнялъ Вавилона съ землей. Развитіе **древне-халдейскаго** искусства начинается около 3000 л. до Р. Х. и заканчивается къ 2000 г. до Р. Х., но **древне-вавилонское** искусство мы могли бы вѣроятно прослѣдить вплоть до VII вѣка до Р. Х., если бы то, что осталось отъ него, по большей части не погибло подъ развалинами ново-вавилонскаго искусства. **Ново-вавилонское** государство, просуществовавъ всего одно столѣтіе (625—539 до Р. Х.) и успѣвъ за это время состариться, породило искусство, гигантскія произведенія котораго удивляли евреевъ и грековъ.



Сводчатый водосточный каналъ въ Ниппурѣ. По „American Journal of Archaeology"

Сумерійцы, которые, въ противуположность семитамъ, по языку и тѣлосложенію представляются родственными съ одной стороны арійцамъ, а съ другой стороны тюркамъ, считаются создателями всей древне-месопотамской культуры. Ихъ литературу, искусство, науку и религію усвоили себѣ семитическіе вавилоняне и ассирійцы. Даже ихъ

языкъ продолжалъ существовать у месопотамскихъ семитовъ въ значеніи священнаго языка. Чисто сумерійскими остались южные города страны, изъ которыхъ въ исторіи искусства имѣютъ значеніе Эриду, находившійся на мѣстѣ нынѣшнихъ развалинъ Абу-Шарейна, Сирпурлы (Сиргуллы, Сиртеллы, Лагаша) на мѣстѣ нынѣшняго Телло, родины Авраама, Ура въ Халдеѣ, нынѣшній Мугхейръ (Мукаджьяръ) и Ларсъ, называемый теперь Сенкерехомъ. Раньше другихъ семитизировались средне-вавилонскіе города Урукъ, библейскій Эрехъ, развалины котораго нынѣ называются Варою, и Ниппуръ (Нибуръ), названіе котораго превратилось теперь въ Нифферъ. Чисто-семитическими были сѣверно-вавилонскіе города, изъ которыхъ самый Вавилонъ и его родная сестра Борзиппа похоронены подъ развалинами Гиллы, Бирсъ-Нимруда и Эль-Касра, тогда какъ слѣды Агади, тождественность котораго съ Аккадомъ установлена не всѣми изслѣдователями, и родственный ему Сиппаръ дошли до насъ въ развалинахъ Абу-Габбу.

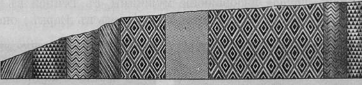
До средины XIX столѣтія мѣста этихъ первобытныхъ городовъ обозначались холмами мусора и песку, возвышавшимися тамъ и сямъ на обширной, жаркой равнинѣ. Къ раскопкамъ этихъ холмовъ было впервые приступлено въ началѣ пятидесятыхъ годовъ минувшаго столѣтія англичанами Лофтусомъ и Тэйлоромъ. Первыя сообщенія объ ихъ трудахъ появились въ 1855 и 1857 годахъ. Французская экспедиція 1852—53 годовъ избрала главной ареной своей дѣятельности по части раскопокъ самую столицу царства, Вавилонъ. Древности, найденныя этой экспедиціей въ 1855 г., погибли въ волнахъ Тигра, но ея научные результаты изложены Оппертомъ въ его главномъ трудѣ, появившемся въ 1859—63 гг. Раулинсонъ, авторъ важнѣйшаго англійскаго сочиненія о Месопотаміи, продолжалъ въ 1854 г. изслѣдованія въ Бирсъ-Нимрудѣ. Послѣ того изслѣдованіе халдейско-вавилонскихъ развалинъ возобновилось только въ 1870-хъ годахъ. Гормуздъ Рассамъ изслѣдовалъ развалины Абу-Габбу и далъ отчетъ о своихъ работахъ въ 1884 г. Де-Сарзекъ съ 1877 сдѣлалъ въ Телло рядъ открытій, обильныхъ результатами, которые опубликованы имъ вмѣстѣ съ Леономъ Гёзѐ (Heusey) въ объемистомъ трудѣ, появившимся въ 1887 г. Пенсильванскій университетъ съ 1889 г. производитъ раскопки древняго Ниппура; его открытія публикуются частью Гильпрехтомъ, частью Джономъ Петерсомъ. Въ настоящее время германскія общества производятъ раскопки самого Вавилона.

Формы зодчества древней Месопотаміи обусловливались свойствами строительнаго матеріала, который былъ въ его распоряженіи. Тучную глину мѣстной почвы частью формовали въ большіе куски, частью разрѣзали въ видѣ правильныхъ кирпичей. Кирпичъ или только просушивался на воздухѣ и солнцѣ, или обжигался въ огнѣ; кое-гдѣ его уже глазуровали, причемъ обыкновенно штемпелевали

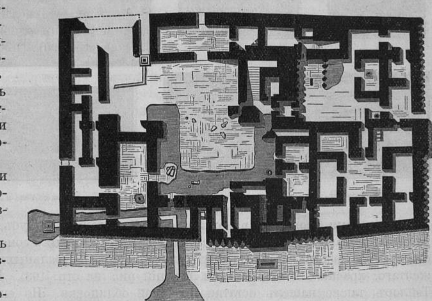
именной печатью царскаго зодчаго. Тесаный камень, изготовленіе котораго обходилось дороже, употреблялся только для придверныхъ брусьевъ, для пластическихъ украшеній и для настоящаго ваянія. Постройка производилась массивными террасообразными наслоеніями или правильной кладкой, которая лишь рѣдко, въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно было сообщить ей бо́льшую устойчивость, получала наклонъ, обыкновенно же подкрѣплялась выступающими изъ стѣнъ пилястрами. Потолки закрытыхъ помѣщеній дѣлались повидимому изъ пальмовыхъ стволовъ или изъ деревянныхъ балокъ, которыя получались изъ лѣсистыхъ мѣстностей. По крайней мѣрѣ отъ древне-халдейскихъ временъ не осталось никакихъ слѣдовъ сводчатыхъ покрытій или куполовъ, и по ассирійскимъ сводамъ и куполамъ, сооруженнымъ двумя тысячелѣтіями позже, невозможно заключить, что подобнаго рода покрытія существовали въ древне-халдейской архитектурѣ. Древніе халдеи, безъ сомнѣнія, уже имѣли понятіе о сводѣ, какъ и о первобытномъ ложномъ, образуемомъ чрезъ кладку краевъ двухъ противоположныхъ стѣнъ выступами до тѣхъ поръ, пока послѣдніе не сомкнутся между собой, чему классическимъ примѣромъ можетъ служить сводъ погребальнаго склепа въ Урѣ (см. рисунокъ на стр. 188), такъ и о настоящемъ сводѣ съ замковымъ камнемъ, каковъ напр. сводъ, сохранившійся въ одномъ водосточномъ каналѣ въ Ниппурѣ (см. рисунокъ на стр. 190). Но оба эти рода сводовъ, принадлежащіе къ типу скорѣе стрѣльчатаго, чѣмъ круглаго свода, здѣсь, какъ и въ Египтѣ, примѣнялись лишь въ небольшомъ масштабѣ и для второстепенныхъ цѣлей.

Вопросъ о томъ, употребляли ли древніе халдеи колонны или столбы для поддержки потолковъ и крышъ, на который еще недавно давали отрицательный отвѣтъ, рѣшенъ теперь въ утвердительномъ смыслѣ. Въ одномъ сооруженіи въ Телло, кирпичи котораго отмѣчены штемпелемъ царя Гудеа, и которое, слѣдовательно, принадлежитъ первой половинѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х., де-Сарзекъ нашелъ два толстыхъ столба, изъ которыхъ каждый состоялъ изъ соединенія четырехъ круглыхъ кирпичныхъ колоннъ. Въ нѣсколькихъ часахъ ѣзды отъ Телло, Джонъ Петерсъ открылъ зданіе, внѣшнія стѣны котораго расчленены массивными полуколоннами, а въ одномъ изъ двухъ внутреннихъ помѣщеній этого зданія — восемнадцать кирпичныхъ колоннъ съ четырехугольными базами, разставленныхъ очень тѣсно, такъ что это помѣщеніе представляетъ собою настоящую гипостильную залу. Петерсъ относитъ эту постройку къ серединѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х. Само собой разумѣется, отъ всѣхъ этихъ кирпичныхъ колоннъ сохранились лишь обломки. Но и въ этихъ обломкахъ можно распознать, что каждый рядъ кирпичей состоялъ изъ шести штукъ надлежащей формы. Предположеніе, что для поддержки потолка изнутри раньше такихъ колоннъ употреблялись стволы пальмъ, представляется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что въ полуколоннахъ съ наружной стороны

стѣнъ халдейскихъ построекъ продолжали существовать, только превратившись въ кирпичные, тѣ круглые стволы, между которыми первоначально клались глиняныя стѣны, а тамъ, гдѣ эти полуколонны ставились одна подлѣ другой безъ всякихъ промежутковъ, подобно органнымъ трубамъ, какъ напр. въ нѣкоторыхъ частяхъ фасадовъ дворцовъ въ Телло и Варкѣ, образцами для нихъ служили, несомнѣнно, бревенчатые тыны.


Стѣнное украшеніе въ Варкѣ. По Лофтюсу.

Относительно декоративнаго увѣнчанія древне-халдейскихъ зданій, имѣвшихъ, по всей вѣроятности, жестяныя крыши, мы не можемъ составить себѣ яснаго представленія. Главные фасады обыкновенно были раздѣлены на части четырехгранными или полукруглыми выступами или углубленіями, причемъ или выступали широкія части стѣны въ видѣ настоящихъ „ризалитовъ", или же полуколонны и столбы располагались въ рядъ съ промежутками или безъ промежутковъ, или же, наконецъ, ровная поверхность стѣны разнообразилась проведеніемъ углубленныхъ тягъ или разбитіемъ ея на поля. Гораздо труднѣе отвѣтить на вопросъ о декоративной облицовкѣ древне-халдейскихъ кирпичныхъ стѣнъ. Считаемъ невозможнымъ признать за общее правило, что въ халдейскихъ постройкахъ кирпичъ никогда не являлся снаружи въ натуральномъ видѣ, какъ это предполагаютъ Перро и Шипье. Де-Сарзе, Гёзе и Масперо утверждаютъ самымъ опредѣленнымъ образомъ, что древній


Планъ дворца царя Гудеа въ Телло. По Гёзе и де-Сарзеку.

дворецъ царя Гудеа въ Сирпурлѣ (Телло) не имѣлъ ни въ своей внѣшности, ни во внутренности, никакой облицовки, т. е. его кирпичныя стѣны были ничѣмъ не отдѣланы. Тѣмъ не менѣе нѣтъ недостатка въ слѣдахъ облицовки другихъ зданій. Одна на стѣнъ дворца, открытаго Лофтусомъ въ Варкѣ, очевидно была покрыта простою штукатуркою, а въ Абу-Шарейнѣ, древнемъ Эриду, на кускѣ внутренней поверхности стѣны найдено грубое изображеніе мужчины съ птицей въ рукѣ. Любопытна также другая стѣна, отрытая Лофтюсомъ въ Варкѣ; она разбита на части

Древне-халдейскія цилиндрическія печати. По Менану (а, в, г, д, е, ж) и по Гёзѐ и де-Сарзеку (б).

полуколоннами, стоящими рядомъ, на подобіе органныхъ трубъ, и кромѣ того облицована мозаикою, представляющею правильныя геометрическія фигуры, сложенныя изъ небольшихъ кирпичиковъ натуральныхъ цвѣтовъ, желтаго, краснаго и чернаго (см. верхній рис. на стр. 193). Въ Эриду Тэйлоръ также нашелъ остатки подобной облицовки. Но еще оригинальнѣе третій родъ украшенія стѣнъ, найденный въ Урукѣ, а именно полыми кирпичами въ видѣ блюдецъ, обращенныхъ вогнутостью наружи. Глазурованный кирпичъ, игравшій видную роль въ позднѣйшемъ месопотамскомъ искусствѣ, повидимому былъ въ употребленіи также и въ Халдеѣ. Остатки подобнаго кирпича найдены въ Мугхейрѣ и въ Варкѣ. Вообще внѣшній видъ древнѣйшихъ халдейскихъ кирпичныхъ городовъ въ отношеніи красокъ, надо полагать, неособенно отличался отъ средневѣковыхъ кирпичныхъ городовъ сѣверо-германской низменности.

Въ развалинахъ, изслѣдованныхъ въ странѣ халдеевъ, можно различить, точно такъ же, какъ и въ Египтѣ, постройки двоякаго рода: религіозныя и гражданскія, храмы и дворцы.

Основу халдейскаго храма, унаслѣдованную ассирійскимъ царствомъ, составляло массивное террасообразное зданіе. Эти террасы или этажи кверху становились постепенно все меньше и меньше и соединялись между собою наружными лѣстницами. На верхней террасѣ стояло небольшое, въ родѣ капеллы, святилище божества, украшенное съ особенною роскошью какъ снаружи, такъ и внутри; передъ нимъ совершались жертвоприношенія. Постройка въ видѣ уступовъ или террасъ, которую мы уже видѣли у многихъ народовъ, представляетъ собой простѣйшій, самый первобытный способъ, особенно удобный на обширныхъ равнинахъ, для вознесенія обиталища бога-небожителя надъ туманомъ и житейскою суетою города такъ, чтобы оно было видимо каждымъ вѣрующимъ съ далекаго разстоянія. Храмъ имѣлъ въ планѣ форму прямоугольника; каждый верхній этажъ строился нѣсколько отступя къ задней, узкой сторонѣ, такъ что спереди на каждой террасѣ оставалось достаточно мѣста для длинной лѣстницы, поднимавшейся прямо кверху. При квадратномъ планѣ, верхніе этажи уменьшались равномѣрно со всѣхъ четырехъ сторонъ, причемъ лѣстница, разбиваясь на части подъ прямыми углами, шла по всѣмъ четыремъ сторонамъ этой уступчатой пирамиды. Прямоугольный типъ зданія господствовалъ на сумерійскомъ югѣ, квадратныя въ планѣ уступчатыя пирамиды преобладали на семитическомъ сѣверѣ.

Халдейскій рельефъ съ ленточнымъ орнаментомъ. По Гёзè и де-Сарзеку.

Изъ цѣлаго сонма крылатыхъ духовъ, созданныхъ фантазіей обитателей Месопотаміи на-половину или даже совершенно по образу и подобію животныхъ, и которыми, по представленію этихъ обитателей, кишѣла вселенная, выдѣлились высшія божества, которыхъ и здѣсь человѣкъ создавалъ по своему образу и подобію; сперва эти божества являлись лишь защитниками и покровителями извѣстныхъ городовъ. Изъ трехъ великихъ боговъ, боговъ неба, океана и земной тверди, — Ану, Эа и Белемъ, на ряду съ которыми стояли богъ солнца Самасъ, богъ луны Синъ, богъ молніи Рамманъ и весьма усердно чтимая богиня Истаръ, богу Эа поклонялись преимущественно въ Эриду, Сину — въ Урѣ, Ану, а по Гоммелю также и богинѣ Истаръ — въ Урукѣ, Белю, который въ Вавилонѣ отождествлялся

съ Мардукомъ или Меродахомъ, богомъ утренняго солнца, — въ Ниппурѣ. Въ Эриду еще донынѣ можно распознать двѣ террасы трехэтажнаго храма и часть лѣстницы его передняго фасада, поднимавшейся между двумя скошенными стѣнами. Въ Урѣ особенно хорошо сохранился второй этажъ, украшенный большими выступающими изъ его наружной поверхности столбами. Но отъ храма въ Урукѣ осталась только безформенная груда кирпича, сушеннаго на воздухѣ. Эти три храма имѣли прямоугольное основаніе, тогда какъ остатки храма Беля въ Ниппурѣ свидѣтельствуютъ, что это было зданіе съ квадратнымъ планомъ. Что касается до крестообразнаго фундамента, который здѣсь всего чаще встрѣчался при раскопкахъ, то онъ несомнѣнно принадлежитъ постройкамъ позднѣйшаго времени.

Рельефъ царя Нарамъ-Сина. По Гоммелю.

Халдейскіе дворцы, съ фасадами которыхъ мы уже нѣсколько познакомились (ср. стр. 148), состояли изъ ряда комнатъ и залъ, группировавшихся вокругъ большихъ и малыхъ дворовъ. Наиболѣе извѣстенъ планъ дворца царя Гудеа въ Сирпурла-Лагашѣ (Телло) (см. нижній рис. на стр. 193). Въ этомъ сооруженіи, воздвигнутомъ за три тысячи лѣтъ до Р. Хр., еще не были употреблены колонны для поддержки потолка, но на двухъ фасадахъ видно, что они раздѣлялись на части поперемѣнно полуколоннами, примкнутыми одна возлѣ другой, и стѣнными выступами со ступенчатымъ профилемъ. Древнѣйшія изъ построекъ, открытыя Петерсомъ вблизи Телло, такъ же, какъ и штучная облицовка стѣнъ дворца въ развалинахъ Вусваса въ Варкѣ, относятся къ позднѣйшему времени. Такимъ образомъ не подлежитъ сомнѣнію, что постройки изъ сырого кирпича безъ колоннъ временъ царя Гудеа относятся къ болѣе ранней эпохѣ, а постройки съ колоннами и облицовка стѣнъ представляютъ позднѣйшую ступень развитія древне-халдейской архитектуры.

Глубокая древность древне-халдейско-вавилонскаго искусства выказывается также въ украшеніяхъ другихъ его произведеній. Повторенія фигуры рыбы на одной древне-вавилонской цилиндрической печати въ коллекціи Леклерка (см. рис. на стр. 194, фиг. *a*), точно такъ же, какъ и многократное повтореніе одного и того же мотива — оленя, преслѣдуе-

маго водянымъ чудовищемъ, — на такомъ же цилиндрѣ изъ Телло, находящемся въ Луврѣ, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. *б*), уже являются почти животною орнаментикою. Но растительная орнаментика въ эту эпоху еще совсѣмъ чужда древне-вавилонскому искусству. Древнѣйшая „розетка“, имѣющая нѣкоторое подобіе цвѣтка, встрѣчается впервые на тіарѣ царя, изображеннаго на межевомъ камнѣ XII столѣтія до Р. Х. (ср. стр. 206). Узоры, иногда напоминающіе этотъ родъ орнамента на цилиндрическихъ печатяхъ, представляютъ собою не что иное, какъ солнечный дискъ, испускающій лучи; изображеніе это, вмѣстѣ съ изображеніемъ луны, которой уже въ то время давали очертаніе турецкаго полумѣсяца, повторялось безчисленное множество разъ, какъ символъ бога свѣта, царящаго надъ вселенной. Точно также не слѣдуетъ смѣшивать съ растительною розеткою дискъ, окруженный семью шарами-планетами, или вмѣщающій ихъ въ себѣ. Волнистыя линіи обыкновенно означаютъ воду. Но гораздо чаще въ древней Халдеѣ употреблялся простой геометрическій орнаментъ, какой напр. образуютъ извѣстные терракоттовые штифты въ вышеупомянутой стѣнной облицовкѣ (см. верхній рис. на стр. 193). Вставленные одинъ подлѣ другаго ромбы чередуются здѣсь со свѣтлыми и темными треугольниками, расположенными въ шахматномъ порядкѣ, и съ узорами изъ зигзагообразныхъ параллельныхъ линій. Такія же поля ромбовъ сохранились на одномъ обломкѣ камня, найденномъ въ Телло. Концентрическіе круги встрѣчаются заполняющими нѣкоторое пространство на древнихъ цилиндрическихъ печатяхъ. На одномъ такомъ цилиндрѣ въ коллекціи Леклерка мы видимъ замѣчательно расположенныя фигуры въ видѣ буквы **Т** съ закрученными концами верхней части, чередующіяся съ прямоугольными щитками (см. рис. на стр. 194, фиг. *в*). На одномъ древнемъ рельефѣ изъ Телло, изображающемъ полный гербъ города Сирпурлы, найденъ настоящій ленточный орнаментъ, т. е. орнаментъ несомнѣнно техническаго происхожденія (см. рис. на стр. 195). За исключеніемъ этого герба, всѣ упомянутые орнаменты напоминаютъ нехитрое искусство первобытныхъ народовъ.

Обломокъ древне-халдейской дугообразной каменной отдѣлки стѣны. По Гёзѣ и де-Сарзеку.

Центръ тяжести древне-халдейскаго искусства лежитъ въ ваяніи, и прежде всего въ пластическихъ изображеніяхъ человѣка. Не переходя границъ архаическихъ ступеней развитія скульптуры, эти произведенія оставляютъ далеко за собой все, что намъ извѣстно на этой ступени, за исключеніемъ памятниковъ Египта; наблюденіе природы замѣчательнымъ образомъ соединяется въ нихъ со стильностью. Статуи

изъ діорита (или долерита) въ Луврѣ, въ Парижѣ, даютъ намъ понятіе о халдейской крупной скульптурѣ; онѣ были отрыты въ Телло лишь въ послѣдней четверти XIX столѣтія. Въ произведеніяхъ же декоративнаго ваянія и въ образцахъ пластическихъ мелкихъ художественныхъ работъ древне-халдейской эпохи въ европейскихъ коллекціяхъ давно уже не было недостатка. Цилиндрическія печати изъ мрамора, горнаго хрусталя, лаписъ-лазури, гематита, яшмы и еще болѣе дорогихъ полублагородныхъ камней дошли до насъ сотнями отъ всѣхъ столѣтій месопотамской культуры. По надписямъ на нихъ такіе изслѣдователи, какъ Менантъ, имѣли возможность опредѣлить, по крайней мѣрѣ для наиболѣе важныхъ экземпляровъ, время и мѣсто происхожденія. Эти рѣзанныя вглубь пластическія изображенія, воспроизводящія чаще всего миѳологическія сцены изъ двухъ великихъ древне-вавилонскихъ героическихъ поэмъ, или богослужебные обряды, предназначились для дѣланія оттисковъ на мягкихъ глиняныхъ доскахъ, которыя въ Месопотаміи замѣняли собой писчую бумагу, и рисунокъ на оттискахъ получался рельефный. Едва ли не столь же многочисленны небольшія глиняныя фигурки, добытыя при месопотамскихъ раскопкахъ; но опредѣленіе времени и мѣста ихъ происхожденія еще затруднительнѣе, чѣмъ цилиндрическихъ печатей. Однако и тутъ были сдѣланы попытки различать древне-халдейскія произведенія отъ ассирійскихъ и ново-вавилонскихъ. Сюда же слѣдуетъ причислить бронзовыя фигурки всѣхъ эпохъ. Уже среди произведеній, найденныхъ въ Телло, можно отличать крупныя бронзы выбивной работы отъ болѣе мелкой литой бронзы. Слегка рельефныя изображенія сохранились на глиняныхъ доскахъ и на обломкахъ памятныхъ столбовъ и другихъ произведеній.

Военная сцена на „стелѣ коршуновъ“ царя Каннаду. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

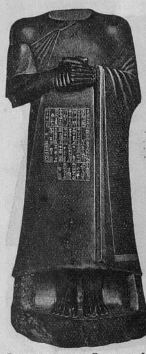
Для опредѣленія времени происхожденія всѣхъ этихъ художественныхъ предметовъ пользуются прежде всего двумя сѣверо-вавилонскими памятниками, снабженными надписями: цилиндрической печатью древняго

царя Саргона изъ Аккада, находящейся въ коллекціи Леклерка, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. г), и обломкомъ базальтоваго рельефа въ константинопольскомъ музеѣ, описаннымъ Шейлемъ и представляющимъ, рядомъ съ половиною фигуры царя, надпись Нарамъ-Сина, сына вышеупомянутаго Саргона I (см. рис. на стр. 196). Пока изслѣдователи принимали, что Нарамъ-Синъ, царь Агади и, вѣроятно, также Вавилона, жилъ въ 3750 г. до Р. Х., мягкость формъ его рельефа, при ихъ угловатости въ произведеніяхъ болѣе поздняго сумерійскаго искусства при Уръ-Нинѣ и его современникахъ, — произведеніяхъ, съ которыми мы познакомимся ниже, — представлялась неразрѣшимой загадкой. Но съ того времени, какъ мы, вмѣстѣ съ Леманомъ, стали относить Нарамъ-Сина снова къ эпохѣ лишь за 2750 лѣтъ до Р. Х., а слѣдовательно его отца, Саргона, къ 2800 годамъ до Р. Х., а лагашскаго Уръ-Нину къ 3000 г., исторія древне-вавилонскаго искусства уже не представляетъ для насъ никакихъ отступленій отъ естественныхъ законовъ эволюціи.

Сидящая статуя Гудеа, найденная въ Телло. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Важнѣйшее мѣсто среди сохранившихся изваяній занимаютъ найденныя въ Телло и находящіяся въ Луврѣ. Самыя неповоротливыя и примитивныя произведенія сумерійскаго Телло, по нашему мнѣнію, рѣшительно поддерживаемому Гёзѐ вопреки Масперò, должны быть старше вышеупомянутыхъ сѣверо-вавилонскихъ древностей временъ Саргона и Нарамъ-Сина. Но и наиболѣе зрѣлыя произведенія Телло отнюдь не представляютъ собою болѣе новаго стиля, и лишь единичные экземпляры изъ найденныхъ тамъ обломковъ пластическихъ произведеній относятся къ высшей ступени развитія, отличающейся бòльшимъ совершенствомъ. Изъ числа царей и верховныхъ жрецовъ Сирпурлы, которые стали намъ извѣстны по уцѣлѣвшимъ надписямъ, Уръ-Нина (Гоммель читаетъ его имя Ургханна) и его внукъ Эаннаду принадлежатъ къ значительно болѣе древнимъ поколѣніямъ, нежели Урбаи и его преемникъ, Гудеа. При первомъ процвѣтало древнѣйшее, при второмъ наиболѣе зрѣлое искусство древней Халдеи, которое, конечно, представляется крайне древнимъ и само по себѣ.

Изъ числа пластическихъ произведеній Телло, которыя можно было бы приписать еще болѣе древней эпохѣ, чѣмъ эпоха царя Уръ-Нины, слѣдуетъ указать на обломки дугообразной каменной отдѣлки стѣны, украшенной рельефными поясными изображеніями одной и той же нагой мужской фигуры, расположенными одна подлѣ другой (см. рис. на стр. 197). У каждой изъ нихъ руки лежатъ на груди, представленной en face, причемъ правая рука поддерживаетъ лѣвую; головы же повернуты профильно. Благодаря орлиному носу, составляющему непосредственное продолженіе очень низкаго лба, вся голова имѣетъ птичій видъ. Волосы на головѣ и бородѣ изображены въ видѣ волнистыхъ линій. Угловатый, почти ромбовидный глазъ, несмотря на профильное положеніе головы, рисуется en face и подъ толстой, выпуклой бровью занимаетъ большую часть всего лица, между тѣмъ какъ небольшой, отступающій назадъ ротъ почти теряется въ бородѣ. Большіе пальцы на рукахъ — безобразно велики. Въ общемъ, получается впечатлѣніе искусства дѣтски-неумѣлаго, но при всей своей неумѣлости сильнаго по замыслу.



Стоящая статуя Гудеа, найденная въ Телло. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Къ произведеніямъ съ начертаннымъ на нихъ именемъ царя Уръ-Нины принадлежитъ прежде всего обломокъ сѣраго камня съ рельефомъ, вѣроятно помѣщавшагося въ видѣ герба города надъ одними изъ дворцовыхъ воротъ въ Сирпурлѣ-Лагашѣ. На немъ изображенъ орелъ со львиною головой, распростершій свои крылья надъ двумя симметрически стоящими задомъ къ нему львами. Этотъ древнѣйшій изъ всѣхъ извѣстныхъ гербовъ въ мірѣ, въ которомъ ясно выраженъ „геральдическій стиль", сохранился въ полномъ видѣ на одномъ рельефѣ небольшаго размѣра (см. рис. на стр. 195), а также награвированъ на одномъ серебряномъ сосудѣ той же эпохи. Но стиль фигуръ временъ Уръ-Нины можно изучить лучше всего при помощи каменнаго рельефа, изображающаго, если судить по надписи на немъ, царя и его родныхъ. Всѣ фигуры представлены профильно, однѣ въ поворотѣ налѣво, другія направо. Глава рода отличается своей величиной. Верхнія части обнаженныхъ тѣлъ имѣютъ такое же положеніе, какъ на описанномъ выше дугообразномъ рельефѣ. Нижнія части прикрыты колоколообразною одеждою съ кусками мѣха, образующими складки. Плоскія стопы ногъ повернуты соотвѣтственно профилю головы, типъ которой не отличается сколько-нибудь замѣтно отъ типа вышеозначеннаго болѣе древняго изображенія. Однако на всѣхъ головахъ,

за исключеніемъ лишь одной, волосы и борода подстрижены, и въ очертаніяхъ глаза, уха и рта выказывается болѣе внимательное наблюденіе натуры.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на сдѣлавшуюся быстро извѣстною „стелу коршуновъ“ Эаннаду. Сохранилось всего лишь шесть обломковъ этой кверху нѣсколько съуживающейся плиты, украшенной съ обѣихъ сторонъ рельефами и надписями, прославляющими одну изъ побѣдъ названнаго царя. Тѣмъ не менѣе, главныя изображенія, подраздѣленныя на нѣсколько частей, можно различить до нѣкоторой степени: царь представленъ вдвое большей величины, чѣмъ его воины; стоя на военной колесницѣ, онъ преслѣдуетъ своего разбитаго врага (см. рис. на стр. 198). Далѣе изображены: погребеніе убитыхъ, торжественное жертвоприношеніе по случаю побѣды, казнь плѣнниковъ, царь, собственоручно убивающій предводителя вражеской арміи, коршуны, слетѣвшіеся на поле сраженія и улетающіе съ головами павшихъ въ своихъ мощныхъ клювахъ. Отдѣльныя изображенія представляютъ толпы живыхъ людей или наваленные одинъ на другой трупы. Художникъ соблюдалъ послѣдовательность происшествій и пробовалъ свои силы въ воспроизведеніи разнообразныхъ мотивовъ движенія, но фигуры уже получили постоянный архаическій халдейскій типъ: птичій профиль головы, которая почти вся занята глазомъ и носомъ, стиснутыя формы туловища, плоскую ступню ногъ, угловатыя руки. Разработка частностей нѣсколько лучше, чѣмъ въ болѣе древнихъ памятникахъ, хотя до настоящаго пониманія формъ здѣсь еще очень далеко. Однако всѣ контуры очерчены твердо и цѣлесообразно. Гёзѐ называетъ этотъ памятникъ, относимый имъ къ 4000 г. до Р. Х., „древнѣйшею баталическою картиною въ мірѣ“. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ, эта стела относится никакъ не далѣе, какъ къ 3000 л. до Р. Х. Обломки подобныхъ памятниковъ, найденные въ Сирпурлѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что подобнаго рода плиты съ рельефами изготовлялись по повелѣнію царей въ память ихъ подвиговъ и для украшенія ихъ дворцовъ, подобно тому, какъ нынѣшнія коронованныя особы заказываютъ съ тою же цѣлью баталическія картины

а

б

Головы, найденныя въ Телло. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Древне-халдейская женская статуя. По Гёзѐ.

За этими сумерійскими памятниками слѣдуютъ семитическо-древне-вавилонскіе памятники царя Саргона I и его сына Нарамъ-Сина, жившихъ за 2800—2700 лѣтъ до Р. Х.: вышеупомянутыя цилиндрическая печать изъ коллекціи Леклерка въ Парижѣ и слегка рельефная полуфигура царя, хранящаяся въ константинопольскомъ музеѣ. Оба эти произведенія должны быть поставлены во главѣ позднѣйшаго и, при всемъ своемъ архаизмѣ, все-таки болѣе зрѣлаго искусства древней Месопотаміи. Цилиндрическая печать Саргона I или его писца типична для стиля цѣлаго класса подобныхъ мелкихъ художественныхъ памятниковъ; на ней симметрично повторяется въ чисто-геральдическомъ стилѣ нагая фигура героя Исдубара или Гильгама, опустившагося на одно колѣно и подносящаго небесному быку сосудъ, изъ котораго льются два священныхъ потока; быкъ нѣсколько склонилъ на сторону свою голову съ большими буйволовыми рогами и жадно пьетъ божественную влагу. По нижнему краю струится въ каменистыхъ берегахъ потокъ, обозначенный правильными волнообразными линіями (см. рис. на стр. 194, фиг. *г*). Замѣчательно, что герой сцены обращенъ къ зрителю совсѣмъ прямо передней стороной своей огромной головы съ кудрями, подобными львиной гривѣ, чему соотвѣствуетъ и положеніе грудного ящика, тогда какъ ноги повернуты въ профиль; поразительны также рисунокъ нагого тѣла, лѣпка мышцъ героя и быка, хотя и несовсѣмъ анатомически правильная, и, наконецъ, свобода движенія и поворота головы животнаго. Все произведеніе проникнуто реализмомъ, соединеннымъ съ истиннымъ чувствомъ стиля, но въ то же время его архаичность выказывается въ жесткихъ, угловатыхъ чертахъ лица и въ симметрически вьющихся локонахъ на головѣ героя. Подобныя цилиндрическія печати той же коллекціи (см. рис. на стр. 194, фиг. *д* и *е*), а также Британскаго музея и музеевъ въ Нью-Іоркѣ и въ Галѣ, изображаютъ битвы Исдубара и Кабаниса со львами, быками и баснословными двупородными чудовищами, которыя, ради симметріи и соразмѣрности расположенія, представлены поднявшимися на заднихъ ногахъ до высоты человѣческаго роста и нерѣдко повторяются въ геральдическомъ стилѣ. Вышеупомянутый базальтовый рельефъ съ надписью Нарамъ-Сина, находящійся въ константинопольскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 196) — также единственное въ своемъ родѣ произведеніе. На немъ сохранилась полуфигура царя съ остроконечной бородой, въ высокой тіарѣ, обращенная профилемъ влѣво; въ опущенной правой рукѣ и полуприподнятой лѣвой она держитъ древко оружія или какой-либо символическій предметъ. Волосяная одежда оставляетъ открытыми правую руку и правое плечо. Голова имѣетъ семитическій типъ. Въ

Каменная ваза царя Гудеа съ изображеніемъ жезла, обвитаго змѣями. По Гёзè и де-Сарзеку.

надписи, по Шейлю, заключается смѣсь семитическихъ и сумерійскихъ элементовъ. Въ отношеніи рисунка, если не считать изображенія груди во всю ея ширину и анатомическихъ погрѣшностей въ плечевомъ и локтевомъ сочлененіяхъ, фигура царя отличается чрезвычайною естественностью и мягкостью. Особенно жизненно моделированы голова и руки; несмотря на то, что поверхность рельефа сильно пострадала, тонкая разработка деталей бросается въ глаза.

Переносясь на югъ, мы встрѣчаемъ въ Сирпурлѣ болѣе зрѣлое искусство, относящееся однако не къ четвертому, а къ третьему тысячелѣтію до Р. Хр., а именно въ десяти статуяхъ зеленоватаго долерита, найденныхъ въ развалинахъ дворца въ Телло. Къ сожалѣнію, ни у одной изъ нихъ не сохранилось головы; за то были найдены отдѣльныя головы, изъ которыхъ одна, по всей вѣроятности, принадлежала какой-либо изъ этихъ статуй. Одна изъ этихъ статуй, обильно покрытыхъ надписями, изображаетъ царя Урбау, остальныя же девять царя или верховнаго жреца Гудеа въ различную величину. Небольшой статуѣ Урбау, стоящаго во весь ростъ, не достаетъ не только головы, но и ногъ. Какъ и статуи Гудеа, она изображаетъ царя en face, задрапированнымъ лишь въ большой четырехугольный кусокъ ткани, образующій на нижней части тѣла какъ бы колоколъ и перекинутый черезъ лѣвое плечо, такъ что правыя плечо и рука остаются ничѣмъ не прикрытыми. Но въ дѣйствительности она отличается отъ статуй преемника названнаго царя бо̀льшею архаичностью, выражающеюся въ короткости и стиснутости членовъ и въ болѣе плоскомъ, поверхностномъ обозначеніи ихъ формъ, напр. въ полномъ отсутствіи складокъ одежды. Изъ статуй Гудеа, которыя, если судить по надписямъ на нихъ, нѣкогда стояли въ разныхъ храмахъ, какъ приношенія богамъ, четыре изображаютъ царя сидящимъ, а четыре — во весь ростъ. Во всѣхъ нихъ видна окаменѣлая симметричность, распространяющаяся и на верхнія, и на нижнія конечности, а потому указывающая на болѣе древнюю ступень развитія искусства, чѣмъ „фронтальность“ въ смыслѣ Юліуса Ланге. Руки лежатъ одна въ другой на груди, обѣ ноги, обращенныя прямо впередъ, параллельны между собою, и хотя въ сидячихъ статуяхъ достаточно обработаны, но слишкомъ сближены одна съ другою; въ стоячихъ статуяхъ, благодаря ихъ положенію, пятки исчезаютъ въ массѣ статуи, но стопы отдѣлены одна отъ другой небольшимъ пространствомъ. Формы тѣла вообще еще довольно укорочены и уширены, но иногда, какъ и у статуй въ натуральную величину, имѣютъ „узкія плечи“, что, повидимому, обусловливается первоначальной

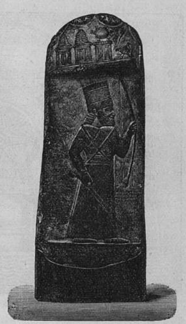
Древне-халдейская бронзовая фигура женщины. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

массой куска діорита, изъ котораго онѣ изваяны. Необходимо однако замѣтить, что во всѣхъ этихъ статуяхъ мы видимъ истинное, вполнѣ сознательно-выполненное воспроизведеніе человѣческаго тѣла. Глазъ современнаго намъ анатома найдетъ здѣсь уклоненія отъ совершенной точности, но въ общемъ нагое тѣло, хотя и слишкомъ мясистое, вылѣплено вѣрно и мягко, а на одеждѣ, умышленно гладкой и натянутой, въ надлежащихъ мѣстахъ намѣчены складки и оторочка ткани; если локти слишкомъ угловаты, а кисти рукъ черезчуръ сплющены, то пальцы на рукахъ и ногахъ съ ихъ суставами и ногтями изваяны съ натуральностью, не оставляющей желать ничего лучшаго. Лишь одна изъ сидячихъ статуй имѣетъ колоссальный размѣръ. Изъ остальныхъ, одна представляетъ царя Гудеа съ планомъ постройки, другая съ масштабомъ на колѣняхъ (см. рис. на стр. 199). Эти околичности, равно какъ и многія надписи на постройкахъ, видимо свидѣтельствуютъ о томъ, какое важное значеніе придавали месопотамскіе цари своей строительной дѣятельности. Одна изъ меньшихъ статуй во весь ростъ (см. рис. на стр. 200) отличается величайшей тонкостью и свободою исполненія. Голова, найденная по близости отъ этого торса, совершенно оголена; волосы и борода гладко выбриты, и только смѣло-изогнутыя брови, сросшіяся надъ переносьемъ, очерчены рѣзко. Вообще это — прекрасно сформированная голова съ большими открытыми глазами и полными, правильными чертами лица. Подобныя же черты, но выполненныя еще тоньше, мы находимъ въ двухъ другихъ, также гладко-выбритыхъ головахъ (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. *б*), по сравненію съ которыми такъ называемая „голова съ тюрбаномъ“ имѣетъ болѣе строгій и болѣе древній характеръ. Ея болѣе оживленное лицо также гладко-выбрито, но пышныя кудри на головѣ изображены совершенно правильными небольшими спиральными линіями и связаны надъ лбомъ въ видѣ діадемы или тюрбана (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. *а*). Одинъ обломокъ бородатой головы выполненъ, напротивъ того, свободно и мягко, вполнѣ соотвѣтственно общей свободѣ и мягкости, которыми отличается рельефъ Нарамъ

Древне-вавилонскій рельефъ. Съ фотографіи.

Сина. Повидимому, въ промежутокъ времени между древней и болѣе поздн...й эпохами, когда было принято отращивать волосы и бороду, былъ періодъ, въ которомъ ихъ брили или носили коротко-остриженными. Изъ числа изваяній, найденныхъ при прежнихъ раскопкахъ и признанныхъ, на основаніи раскопокъ въ Телло, древне-халдейскими, слѣдуетъ упомянуть еще объ одной небольшой статуѣ Луврскаго музея, изображающей сидящую женщину съ большой головой, въ волосяной одеждѣ (см. нижній рис. на стр. 201).

Изъ декоративныхъ скульптуръ этого времени, найденныхъ въ Телло, должно прежде всего указать на небольшое круглое подножіе, на нижней ступени котораго сидятъ на-корточкахъ нагія мужскія фигуры, прислоненныя спиной къ среднему цилиндру. Замѣчательна также каменная ваза царя Гудеа, рельефъ которой представляетъ собою символическое изображеніе, состоящее, совершенно такъ же, какъ греческій кадуцей, изъ двухъ змѣй, обвившихся вокругъ жезла (см. рис. на стр. 202).



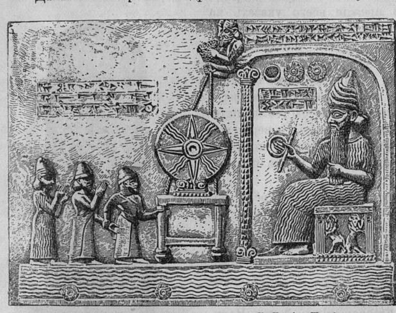
Межевой столбъ Навуходоносора. Съ фотографіи Томпсона.

Дальнѣйшій ходъ развитія древне-вавилонскаго искусства, быть можетъ, всего удобнѣе прослѣдить по исторіи цилиндрическихъ печатей. Но здѣсь невсегда бываетъ легко отличить дѣйствительно древнее отъ позднѣйшаго, отъ подражающаго древности. Въ Сирпурлѣ были найдены цилиндры съ изображеніями битвъ Исдубара, подобными тѣмъ, съ которыми мы уже познакомились. Въ дальнѣйшемъ развитіи этой отрасли искусства, вступаетъ въ свои права стиль рельефа, дающій предпочтеніе профилю, а нагота героическаго періода при изображеніи религіозныхъ обрядовъ смѣняется болѣе культурнымъ костюмомъ, причемъ на ряду съ гладкою четырехугольною драпировкою появляется одежда, образующая широкія складки. Только одна богиня, по господствующему мнѣнію, которое оспариваетъ Саломонъ Рейнахъ, великая богиня Истаръ, впослѣдствіи перешедшая въ Грецію съ именемъ Афродиты, и на цилиндрахъ обыкновенно изображается нагою съ ясно выраженною женскою формою бедеръ; на воспроизведенномъ у насъ цилиндрѣ изъ Ура (см. рис. на стр. 194, фиг. *ж*), находящемся въ коллекціи Леклерка, въ Парижѣ, Исдубаръ является снова нагимъ и въ маломъ видѣ позади сцены моленія, занимающей первый планъ.

То же самое наблюдается и во множествѣ древне-вавилонскихъ гли-

няныхъ и менѣе многочисленныхъ бронзовыхъ фигуръ. Характерный типъ нагой богини представляетъ одна глиняная статуэтка Луврскаго музея, отличающаяся отъ обычной строгой „фронтальности“ легкимъ наклономъ головы. Однако древне-халдейско-сумерійское происхожденія этого произведенія отнюдь нельзя считать доказаннымъ. Дѣвственныя формы нагого женскаго тѣла мы встрѣчаемъ въ одной несомнѣнно древне-халдейской бронзѣ изъ Телло (см. рис. на стр. 203), въ которой довольно изящно разыгранъ мотивъ несенія корзины на головѣ.

Дальнѣйшее развитіе древне-вавилонскаго искусства или, вѣрнѣе, его движеніе назадъ, вплоть до наступленія ассирійскаго владычества, яснѣе всего выказывается въ нѣкоторыхъ рельефахъ. Такъ, концу третьяго тысячелѣтія до Р. Х. приписывается небольшой, тонко-исполненный рельефъ берлинскаго музея (см. рис. на стр. 204), изображающій царя, къ которому низшіе боги подводятъ одного изъ высшихъ боговъ. Здѣсь все проникнуто еще чисто древне-вавилонскимъ вкусомъ. Глиняныя доски изъ одной гробницы въ Сенкерехѣ, срисованныя Лофтюсомъ, вѣроятно также относятся къ III-му тысячелѣтію до Р. Хр. Сцены охоты и происшествія повседневной жизни, изображенныя на этихъ доскахъ, представляются болѣе оживленными по движенію и болѣе свободными по рисунку, чѣмъ предшествовавшія имъ произведенія халдейскаго искусства, но небрежными и поверхностными въ отношеніи исполненія частностей. Фигура царя на межевомъ базальтовомъ столбѣ Британскаго музея, относимомъ къ XII-му стол. до Р. Хр., и о которомъ мы уже говорили, исполнена въ новомъ стилѣ, отличномъ отъ древне-халдейскаго. Обыкновенно ее считаютъ изображеніемъ царя Мардука-надинахи (1127—1105 гг.), но, по Гоммелю, она скорѣе представляетъ Навуходоносора I (1137—1131 гг.) (см. рис. на стр. 205). Не смотря на древній характеръ этого произведенія,



Рельефъ: Поклоненіе богу солнца. По Перро и Шипье.

выражающійся въ укороченности пропорцій тѣла, во всей позѣ и въ одѣяніи царя, вооруженнаго стрѣлой и лукомъ, мы уже видимъ переходъ къ ассирійскому стилю, обнаруживающійся въ тяжелой, богато-расшитой одеждѣ безъ всякихъ складокъ, въ тщательномъ прикрытіи всѣхъ частей тѣла и, наконецъ, въ растительной розеткѣ на тіарѣ. Рельефъ Британскаго музея изъ храма солнца въ Сиппарѣ, изображающій поклоненіе богу солнца, Самасу, сидящему на тронѣ, и въ которомъ мы находимъ колонну легкой конструкціи съ капителью, снабженною волютами и съ такою же базою, относится лишь къ 852 г. до Р. Хр., т. е. къ той порѣ, когда рядомъ съ вавилонскимъ искусствомъ уже процвѣтало ассирійское. Здѣсь уже мало слѣдовъ той силы и солидности, которыми отличалось халдейское искусство за три тысячи лѣтъ до нашей эры (см. рис. на стр. 206).

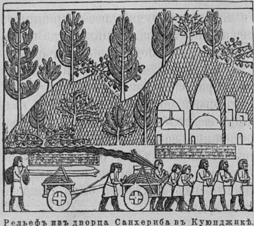
Для оцѣнки древне-халдейскаго искусства лучше всего принимать въ разсчетъ произведенія месопотамскаго искусства, возникшія до конца III-го тысячелѣтія до Р. Хр. Эти произведенія поучительны главнымъ образомъ потому, что соотвѣтствовали условіямъ мѣстности и времени своего происхожденія. Въ отношеніи террасообразнаго способа постройки своихъ храмовъ и по большей части въ своей орнаментикѣ, древніе халдейцы стояли еще на уровнѣ доисторическихъ и первобытныхъ народовъ. Съ усовершенствованіемъ постройки своихъ дворцовъ и въ особенности съ успѣхами въ ваяніи человѣческаго тѣла, они поднялись, соотвѣтственно своей остальной культурѣ, на степень истинно-художественной націи. Но продолжать развитіе ихъ искусства было суждено не имъ, а ихъ наслѣдникамъ — ассирійцамъ.

2. Ассирійское искусство.

Остатки произведеній ассирійскаго искусства, разрушенныхъ и погребенныхъ вслѣдствіе внезапныхъ катастрофъ, въ теченіе двухъ тысячелѣтій покоились непробуднымъ сномъ подъ лишенными всякой растительности холмами мусора, и лишь во второй половинѣ XIX-го вѣка явились на свѣтъ благодаря дорого стоившимъ раскопкамъ французовъ и англичанъ. Въ Ассурѣ (нынѣшнемъ Калехъ-Шергатѣ), родинѣ первобытнаго бога того же имени и сѣверныхъ семитовъ, получившихъ отъ нея названіе ассирійцевъ, находившейся на правомъ берегу Тигра, открыты отдѣльные остатки памятниковъ древне-ассирійскаго искусства. Гораздо плодотворнѣе были результаты раскопокъ Ниниввіи, позднѣйшей столицы Ассиріи, лежавшей на лѣвомъ берегу верхняго Тигра, любимаго города великой богини Истаръ. Въ самой Ниниввіи, на развалинахъ которой нынѣ стоятъ насупротивъ города Моссула мѣстечки Куюнджикъ и Неби-Юнусъ, въ Калахѣ, нынѣшнемъ Нимрудѣ, къ югу отъ Ниниввіи, и въ Имгуръ-Белѣ, нынѣшнемъ Балаватѣ, къ востоку отъ Ниниввіи, англичане А. Г. Лайярдъ, В. Кеннетъ-Лофтюсъ, Гормуздъ Рассамъ и Георгъ Смитъ сдѣлали великія, крайне-важныя открытія, главные результаты

которыхъ поступили въ Британскій музей, въ Лондонѣ. Въ Дуръ-Саррукинѣ, нынѣшнемъ Хорсабадѣ, къ сѣверу отъ Нинивіи, раскопки производили французы Ботта и Фланденъ, Пласъ и Тома̀. Поэтому произведенія искусства, найденныя въ Хорсабадѣ, находятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ.

Ассирійцы, нѣкогда населявшіе означенныя мѣста, сильные и мускулистые, любители войны и охоты, влили новую струю въ дряхлѣвшее месопотамское искусство IX, VIII и VII столѣтій до Р. Хр., и хотя эта струя не отличалась большею чистотою, но все же была и болѣе сильной, и болѣе живой и свѣжей. Конечно, ассирійцы сознавали себя плотью и кровью вавилонянъ, которымъ были обязаны какъ своей религіей, государственными учрежденіями, наукой и литературой, такъ и основными чертами своего искусства; но они не гнушались заимствовать нѣкоторыя отдѣльныя формы орнаментики также и у своихъ дальнихъ родственниковъ, египтянъ. Но уже самый фактъ дальнѣйшаго развитія искусства на берегахъ Тигра въ эпоху наибольшаго процвѣтанія ассирійскаго государства, продолжавшуюся четверть тысячелѣтія (884--626 до Р. Х.), доказываетъ, что сѣверные месопотамцы сознательно шли своимъ собственнымъ путемъ; дѣйствительно, произведенія ассирійскаго искусства занимаютъ среди подобныхъ произведеній, оставшихся отъ всѣхъ народовъ земнаго шара, совершенно отдѣльное положеніе, вслѣдствіе чего нельзя назвать ассирійцевъ подражателями въ дурномъ смыслѣ этого слова. Такъ напримѣръ, крылатые львы и безкрылые быки съ человѣческими головами, стоявшіе въ видѣ горельефныхъ колоссовъ на стражѣ при входахъ въ ассирійскіе дворцы, по своимъ миѳологическому характеру и значенію могли быть и вавилонскаго происхожденія. Но если бы употребленіе ихъ, какъ символовъ и декоративныхъ фигуръ, было у вавилонянъ столь же распространено, какъ у ассирійцевъ, то они были бы открыты не на одной только ассирійской почвѣ. Известняковыя или алебастровыя плиты съ рельефными изображеніями различныхъ эпизодовъ изъ жизни царя, приставленныя одна возлѣ другой и тянувшіяся рядами по нижней части стѣнъ на дворахъ, въ проходахъ и въ залахъ дворцовъ ассирійскихъ государей, нагляднѣе всего свидѣтельствуютъ о національно-ассирійскомъ дальнѣйшемъ развитіи мессопотамскаго искусства, хотя и не подлежитъ сомнѣнію, что стиль этихъ рельефовъ образовался въ Вавилонѣ.


Рельефъ изъ дворца Санхериба въ Куюнджикѣ. По Лайарду (II, табл. 17).

Наиболѣе прямая связь ассирійскаго искусства съ вавилонскимъ видна въ архитектурѣ, къ которой такъ или иначе относятся почти всѣ открытые доселѣ художественные памятники Ассиріи. И въ этой странѣ главными строительными матеріалами служили штампованная глина, просушенный на солнцѣ кирпичъ, въ выдающихся мѣстахъ кирпичъ, обожженный въ огнѣ, кое-гдѣ глазурованный. Ассирійскіе храмы, носившіе названіе „цигуратъ“ представляли собою, точно такъ же, какъ халдейскіе и вавилонскіе, массивныя террасообразныя постройки, кверху съуживавшіяся. Но прямоугольное основаніе, господствовавшее на югѣ Месопотаміи, здѣсь, на сѣверѣ, уступило мѣсто квадратному, получившему свое начало въ Средней Месопотаміи. Какъ и дворецъ царя Гудеа въ Сирпурлѣ, о которомъ мы говорили выше (ср. стр. 196), дворцы состояли изъ бо̀льшаго или меньшаго числа дворовъ, изъ которыхъ каждый, вмѣстѣ съ выходившими на него залами и покоями, представлялъ собою одно замкнутое цѣлое. Нѣсколько такихъ отдѣленій, обыкновенно три, помѣщенія для мужчинъ, для женщинъ и для хозяйственныхъ потребностей, были обнесены одной общей стѣной съ четырехугольными выступающими изъ нея зубчатыми башнями и съ массивными входными воротами и образовывали одно, увѣнчанное зубцами, зданіе на широко-раскинувшемся возвышеніи, на которое вели двойныя лѣстницы и рампы. Обширная наружная поверхность стѣнъ дворцовъ, какъ и въ древней Халдеѣ, на главномъ фасадѣ расчленялась системой углубленій, уступчатый профиль которыхъ, разумѣется, обусловливаемый характеромъ кирпичныхъ построекъ, соотвѣтствовалъ двойному или тройному ряду зубцовъ, расположенныхъ ступенями. Древне-халдейское дѣленіе фасада на части круглыми столбами, поставленными одинъ подлѣ другого, встрѣчается мѣстами и въ Ассиріи. Низкіе верхніе этажи, открывавшіеся на плоскую кровлю, имѣли видъ лишь башенокъ на отдѣльныхъ выступахъ стѣнъ; окна или галереи съ колоннами являлись, повидимому, только въ такихъ надстройкахъ на стѣнахъ и надъ воротами. Однако и тутъ нѣтъ недостатка въ признакахъ дальнѣйшаго развитія сравнительно съ древне-вавилонскимъ зодчествомъ. Прежде всего должно замѣтить, что ассирійцы употребляли сводъ гораздо чаще, нежели древніе халдеи юга. Юліусъ Оппертъ говоритъ: „Еще и въ нынѣшнемъ Вавилонѣ постройки сооружаются изъ кирпича и деревянныхъ столбовъ, въ противоположность новой Нинивіи (Моссулу), гдѣ своды кладутся изъ сырого кирпича“.

Въ ассирійскихъ развалинахъ сохранились явственныя части коробоваго свода, съ одной стороны надъ пролетами воротъ городскихъ стѣнъ, а съ другой въ водосточныхъ каналахъ, въ которыхъ можно видѣть то циркульный, то эллиптическій, то заостренный сводъ. Куски кладки, которые можно было принять только за остатки обрушившихся сводовъ, найдены также въ хорсабадскомъ дворцѣ. Ворота и двери обыкновенно имѣли дугообразную форму верха, но встрѣчаются

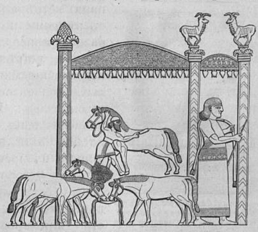
также двери съ прямолинейнымъ верхомъ. Коробовыми сводами, повидимому, покрывались проходы и продолговатыя главныя залы дворцовъ. Французскіе изслѣдователи, со временъ Пласа и Тома̀, утверждаютъ, что нѣкоторыя изъ квадратныхъ залъ имѣли купольное покрытіе. На происходящихъ изъ Куюнджика рельефахъ Британскаго музея изображены небольшія зданія (см. рис. на стр. 208), доказывающія, что ассиріянамъ не были чужды постройки съ куполообразнымъ покрытіемъ. Однако на прочихъ плитахъ съ изображеніями ассирійскихъ дворцовъ, кромѣ армянскихъ зданій съ фронтономъ, мы видимъ исключительно постройки съ плоской крышей. Во всякомъ случаѣ, такая крыша, устроенная на деревянныхъ балкахъ, сверху которыхъ намощенъ полъ изъ битой глины, составляетъ общее правило въ ассирійскомъ строительномъ дѣлѣ, какъ это подверждается тѣмъ, что Лайярдъ при своихъ раскопкахъ постоянно находилъ кучи золы отъ обуглившихся балокъ, равно какъ и тѣмъ, что въ надписяхъ царей говорится о кедровыхъ бревнахъ, которыя привозились для построекъ.

Бронзовый рельефъ изъ Балавата. По Перро̀ и Шипьѐ.

Каменныя колонны, насколько можно судить по немногимъ сохранившимся отъ нихъ обломкамъ, примѣнялись при постройкѣ ассирійскихъ дворцовъ только въ указанныхъ выше побочныхъ мѣстахъ, или же какъ украшенія наружной поверхности стѣнъ. Однако изображеніе внутренности дома на одномъ бронзовомъ рельефѣ, найденномъ въ Балаватѣ (см. рис. на этой стр.), точно такъ же, какъ бронзовая оболочка деревянной колонны, найденная Пласомъ на одномъ изъ дворовъ въ Хорсабадѣ, и наконецъ надписи, разобранныя Мейсснеромъ и Ростомъ, изъ которыхъ одна гласитъ, что Санхерибъ приказалъ подпереть колоннами потолокъ въ одномъ помѣщеніи нижняго этажа, — показываютъ, что ассирійцамъ не были чужды деревянныя колонны въ значеніи подпоръ. Во всякомъ случаѣ, колонны въ Ассиріи исполняли свое назначеніе лучше въ тѣхъ, похожихъ на шатры, легкихъ небольшихъ храмахъ (aediculae, павильонахъ, кіоскахъ), которые въ ней, какъ и въ Египтѣ, существовали на ряду съ массивными сооруженіями, извѣстными намъ преимущественно по изображеніямъ на плитахъ съ рельефами, чѣмъ въ монументальныхъ зданіяхъ.

Изображеніе настоящаго шатра найдено въ сѣверозападномъ дворцѣ въ Нимрудѣ (см. верхній рис. на стр. 211). Верхніе концы представленныхъ здѣсь подпоръ свободно выходятъ наружу. Капитель съ волютами, та, что на рисункѣ видна съ лѣвой стороны, поразительно напоминаетъ подобныя капители, встрѣчающіяся въ египетской живописи (см. таблицу „Древне-египетскіе орнаменты“ фиг. *ж*, *з*, *и*). Своеоб-

разны также двѣ капители, что направо, съ волютами и съ обращенными другъ къ другу фигурами каменнаго барана на подставкахъ, помѣщенными надъ волютами. Основываясь на этомъ мотивѣ, Перро̀ видитъ въ ассирійской волютѣ какъ здѣсь, такъ и повсюду, подраженіе рогамъ каменнаго барана. Однако такое объясненіе происхожденія волюты, въ смыслѣ общаго положенія, маловѣроятно. На хорсабадскихъ и куюнджикскихъ рельефахъ небольшіе храмы представляются не шатрами, а каменными постройками; ихъ колонны, какъ и вездѣ въ Ассиріи, — круглыя и гладкія. Волюты ихъ капителей удвоены, поставлены одна надъ другою. Наконецъ, рельефъ въ Британскомъ музеѣ, изображающій бога солнца въ его храмѣ съ колоннами, доказываетъ, что капитель съ волютами употреблялась еще въ поздне-вавилонскомъ искусствѣ (ср. стр. 206) и что, слѣдовательно, на нее нельзя смотрѣть, какъ на ассирійское изобрѣтеніе. Не особенно невѣроятнымъ представляется предположеніе, что она произошла отъ египетской пальмовидной капители. Однако въ ассирійской архитектурѣ встрѣчаются типы колоннъ, принадлежащіе только ей одной. Сюда относится хорсабадская колонна съ капителью въ видѣ приплюснутаго шара (см. нижній рис. на этой стр.), украшеннаго двумя вѣнцами изъ дугъ, охватывающими одинъ другой; сюда же слѣдуетъ отнести найденное въ Куюнджикѣ подножіе колонны, имѣющее подобную же форму и подобное украшеніе; это подножіе покоится на спинѣ крылатаго быка съ человѣческой головой. Сюда относится также обломокъ базы изъ Нимруда, въ видѣ крылатаго сфинкса полу-египетскаго характера (см. верхній рис. на стр. 212). Что подножіямъ колоннъ дѣйствительно придавали видъ этихъ фантастическихъ животныхъ, какъ то дѣлалось потомъ въ средне-вѣковой Европѣ, видно изъ одного рельефа, найденнаго въ Куюнджикѣ и находящагося въ Британскомъ музеѣ. Подножія колоннъ зданія, изображеннаго на этомъ рельефѣ, имѣющія видъ круглыхъ подушекъ, покоятся на спинахъ животныхъ, стоящихъ парами, одно противъ другого. Нижній край этой подставки орнаментированъ ступенчатыми зуб-


Ассирійскій рельефъ изъ Нимруда. По Лайярду (I, табл. 30).

Капитель въ видѣ приплюснутаго шара, изъ Хорсабада По Перро̀ и Шипье.

цами. Не подлежитъ сомнѣнію, что всѣ эти формы, за исключеніемъ сфинкса, — месопотамскаго происхожденія.

И такъ, по части главныхъ ассирійскихъ орнаментальныхъ мотивовъ мы уже познакомились съ двухъ- или трехступенчатыми зубцами, встрѣчающимися также въ видѣ рядовъ, и съ вѣнцами циркульныхъ дугъ, имѣвшихъ самое разнообразное примѣненіе. Изъ геометрическихъ фигуръ, встрѣчается, кромѣ того, простая стѣна перекрещивающихся линій, а для оживленія длинныхъ полосъ особенно часто употреблялся мотивъ стропилъ ⩓. Изъ мотивовъ чисто-техническаго происхожденія, коренной принадлежностью Месопотаміи были лента и плетенье, которыя мы уже видѣли въ древней Халдеѣ (ср. стр. 197). Кромѣ того, въ месопотамской орнаментикѣ важную роль играли баснословныя крылатыя животныя, иногда крылатые быки и кони (ср. нижній рис. на этой стр.), или животныя въ естественномъ видѣ, изображенныя то стоящими одно противъ другого, какъ въ гербахъ, то борющимися между собой, то образующими собою длинные ряды. Не то было съ мотивами растительнаго царства. Къ представленію о розеткѣ и здѣсь относятъ орнаментныя фигуры различнаго происхожденія. Зубчатыя звѣзды и концентрическіе круги, иногда окаймленные небольшими круглыми возвышеньицами, какіе мы уже видѣли въ древней Халдеѣ (ср. стр. 197), принадлежатъ къ числу астрономическихъ мотивовъ. Наиболѣе употребительная и въ Ассиріи розетка, заимствованная изъ растительнаго царства, имѣетъ видъ звѣздчатаго цвѣтка, если смотрѣть на него сверху, въ родѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки. На одномъ ассирійскомъ рельефѣ позднѣйшаго времени мы видимъ отчетливое ея изображеніе въ видѣ цвѣтка на длинномъ стеблѣ (ср. верхній рис. на стр. 232). Древнѣйшая изъ со-

Ассирійскій крылатый сфинксъ, подставка подъ колонною. По Лайярду (I, табл. 93).

Ассирійскіе крылатые кони и священное дерево. По Лайярду (I, табл. 50).

хранившихся месопотамскихъ розетокъ помѣщена на тіарѣ царя Мардукъ-надинъ-ахи, или Навуходоносора I, XII столѣтія до Р. Х. (ср. стр. 206). Во всякомъ случаѣ, въ орнаментаціи египетскихъ потолковъ она встрѣчается еще раньше. Но образецъ для этого мотива настолько подъ руками у всѣхъ и каждаго, что подобный орнаментъ могъ быть изобрѣтенъ какъ въ Египтѣ, такъ и въ Месопотаміи, вполнѣ самостоятельно. Не должно однако смѣшивать розетку съ четырехлиственникомъ и трехлиственникомъ. На ряду съ розеткою, заимствованною изъ царства растеній, въ ассирійской орнаментикѣ видную роль играетъ пальметта, опахало изъ расправленныхъ листьевъ. Обыкновенно ея отдѣльныя листья украшены полосками и выходятъ всѣ вмѣстѣ изъ подобія цвѣточной чашечки съ небольшими завитками, напоминающей собою подобныя же египетскія фигуры. Книзу стебли продолжаются въ видѣ дугообразно-извитыхъ лентъ, на которыхъ расположенъ рядъ отдѣльныхъ пальметтъ. Иногда въ такихъ рядахъ пальметта чередуется съ фигурами животныхъ, иногда же фигура животнаго изображается на ея верхушкѣ. Дьёлафуа и Гудіейръ едва ли правы, сводя эту ассирійскую пальметту, на которую, правда, впослѣдствіи персы смотрѣли какъ на силуетъ настоящей пальмовой верхушки, къ такъ называемой египетской пальметтѣ; это тѣмъ менѣе вѣроятно, что въ древне-халдейскомъ періодѣ ея присутствіе нигдѣ не удалось открыть. Во всякомъ случаѣ, ассирійцы создали, въ качествѣ излюбленнаго орнамента, на ряду съ розеткой, свою собственную пальметту съ весьма характернымъ схематическимъ очертаніемъ. Среди розетокъ и пальметтъ, равно какъ и независимо отъ нихъ, иногда встрѣчается фигура на длинномъ стеблѣ, кверху заостренная, подобная почкѣ или плоду, которую — можетъ быть, совершенно ошибочно — называли кедровой шишкой, и другая фигура, круглая, посрединѣ со свѣтлыми полосками на темномъ фонѣ, увѣнчанная наверху тремя листочками, имѣющая видъ тоже почки или плода и называемая, вѣроятно также неправильно, гранатовымъ яблокомъ (см. верхній рис. на этой стр.). Очевидно, обѣ эти фигуры не имѣютъ ничего общаго съ египетскимъ лотосомъ, хотя, какъ мы увидимъ ниже, этотъ послѣдній въ свое время дѣйствительно входилъ въ ассирійскую орнаментику и безъ всякой передѣлки, въ видѣ цвѣтка или цвѣточныхъ бутоновъ, по-

Ассирійскій орнаментъ съ плетеніемъ и гранатовыми яблоками. По Перро и Шипье.

Крылатый дискъ солнца съ ассирійскимъ божествомъ. По Лайярду (I, табл. 163).

перемѣнно примѣнялся въ рядахъ орнаментовъ. Нельзя отрицать, что собственно ассирійская растительная орнаментика отзывается египетской; но уже манера сопоставленія вышеозначенныхъ формъ съ лентообразными и плетеньевидными мотивами съ одной стороны, и съ фигурами изъ царства животныхъ съ другой, имѣетъ вполнѣ ассирійскій характеръ, и никто, въ отношеніи общаго впечатлѣнія, не смѣшаетъ ассирійскаго орнамента съ египетскимъ. Изъ числа символическихъ орнаментовъ Ассиріи, крылатый солнечный дискъ дѣйствительно заимствованъ изъ Египта. Но изображеніе на этомъ дискѣ божества въ образѣ

Священное дерево и божества съ орлиною головою, ассирійскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

бородатаго мужа — уже опять чисто-месопотамскаго происхожденія (см. нижній рис. на стр. 213). Равнымъ образомъ, азіятскаго происхожденія такъ называемое „священное дерево“ — роскошное соединеніе вышеозначенныхъ пальметтъ и т. наз. кедровыхъ мотивовъ, комбинированныхъ различнымъ образомъ (см. рис. на этой стр. и нижній рис. на стр. 212). Смыслъ этого изображенія не выясненъ; но такъ какъ съ обѣихъ его сторонъ были, въ геральдическомъ стилѣ, помѣщаемы крылатые духи, фигуры людей, или звѣрей, то, по всей вѣроятности, оно имѣло какое-либо религіозное значеніе.

Вышивки, которыми украшены одежды, изображенныя на каменныхъ рельефахъ, даютъ намъ весьма наглядное общее представленіе обо всѣхъ этихъ мотивахъ и, въ то же время, ясное понятіе о столь же высокомъ состояніи вышиванія въ ассирійскихъ художественно-ремесленныхъ производствахъ, какъ и въ Вавилонѣ въ XII вѣкѣ до Р. Х. (ср. стр. 206). Напротивъ того, художественное гончарное производство, пови-

димому, никогда не играло важной роли въ Ассиріи. Орнаментація ассирійскихъ сосудовъ обыкновенно — простая геометрическая; однако Лайярдъ описалъ осколки глинянаго сосуда, составляющаго исключеніе изъ этого правила и украшеннаго чисто-ассирійскими орнаментами, а именно полосами плетенья, пальметтами, „гранатными яблоками". Роскошные сосуды изготовлялись преимущественно изъ бронзы и украшались гравировкою, позолотой, золотою и серебряною выкладкою въ видѣ концентрическихъ круговъ, и нигдѣ такъ ясно, какъ на сосудахъ этого рода, не наблюдается борьба азіятскихъ мотивовъ съ проникшими потомъ изъ Египта.

Переработка ассирійцами различныхъ, отчасти чужихъ элементовъ ихъ орнаментики въ одно ясное, сильное, но отчасти тощее цѣлое, очевидно была художественнымъ дѣломъ самого этого народа. Но до величайшаго совершенства онъ дошелъ въ общемъ декоративномъ убранствѣ воротъ, корридоровъ, дворовъ и залъ своихъ царскихъ дворцовъ, гдѣ не оставалось ничего не украшеннымъ и, по всей вѣроятности, не иллюминированнымъ. Деревянныя ворота и двери часто были обиты чеканной бронзой. Вообще, по заявленіямъ древнихъ авторовъ, обшивка металлическими листами играла бо̀льшую роль въ украшеніи стѣнъ, нежели объ этомъ можно судить по сохранившимся памятникамъ. Стѣны, сложенныя изъ глины и просушеннаго на солнцѣ кирпича, несмотря на свою толщину, были недостаточно прочны для того, чтобы выносить на верхнихъ своихъ частяхъ облицовку металломъ или камнемъ. Облицовка состояла здѣсь или изъ глазурованнаго кирпича, изъ котораго составлялись картины и большія надписи, или изъ штукатурки, расписанной красками. Только внизу, у самаго пола, можно было отдѣлывать стѣны плитами известняка или алебастра съ раскрашенными рельефными изображеніями, составляющими гордость ассирійскаго искусства. Близость горъ давала ассирійцамъ, въ прямую противоположность съ вавилонянами, возможность добывать эти плиты. Мѣстный матеріалъ обусловливалъ развитіе мѣстнаго искусства. Большія каменныя рельефныя изваянія историческаго содержанія имѣли у ассирійцевъ чисто національный характеръ, и по нимъ-то, главнымъ образомъ, мы можемъ прослѣдить ходъ развитія ассирійскаго искусства.

Письменные источники даютъ лишь скудное понятіе о произведеніяхъ ассирійскаго искусства за время между 1300 и 900 годами до Р. X.; сохранившіеся же отъ этой эпохи памятники ассирійскаго искусства и еще болѣе скудное. Мы знаемъ, что еще Салманассаръ I (около 1300 г. до Р. X.), на ряду съ Ассуромъ и Нинивіей, основалъ третью столицу царства, Калахъ, и соорудилъ террасообразный храмъ; по всей вѣроятности, остатки этого храма дошли до насъ въ развалинахъ кирпичныхъ, обложенныхъ каменными плитами стѣнъ, которыя были открыты Лайярдомъ въ Нимрудѣ. Намъ извѣстно также, что Тиглат-

пилесеръ I, „первый изъ великихъ ассирійскихъ завоевателей“, какъ называетъ его Эд. Мейеръ, воздвигъ въ древнемъ Ассурѣ нѣсколько храмовъ и возстановилъ другіе (около 1100 г. до Р. Х.); плохой рисунокъ Роулинсона знакомитъ насъ съ его изображеніемъ на вывѣтрившемся рельефѣ, сохранившемся рядомъ съ надписью на скалѣ близъ истоковъ Тигра. Мы знаемъ, что сынъ Тиглатпилесера, Ассуръ-бель-Кала соорудилъ себѣ дворецъ въ Ниниви; имя его надписано на торсѣ дурно выполненной въ отношеніи пропорціональности нагой женской фигуры Британскаго музея, которая, какъ таковая, является совершенно исключительнымъ среди ассирійскихъ изваяній. Наконецъ, намъ сообщаютъ, что въ IX столѣтіи до Р. Хр. ассирійскіе намѣстники управляли нижней долиной Хаборы; и дѣйствительно, Лайярдъ нашелъ здѣсь, въ нынѣшнемъ Арбанѣ, остатки древняго ассирійскаго дворца, четырехъ крылатыхъ быковъ съ человѣческими головами, льва съ открытой пастью и профильное изображеніе воина слегка выпуклой работы. Въ этихъ произведеніяхъ особенно характерно тщательное, мелочное исполненіе волосъ, заплетенныхъ въ небольшіе, одинаковые пучки.

Исторія ассирійскаго искусства, собственно говоря, начинается лишь съ царствованія великаго Ассурназирпала (884—860 до Р. Х.), перенесшаго свою резиденцію изъ Ассура въ Калахъ и воздвигшаго тамъ, къ югу отъ террасообразнаго храма, гигантскій дворецъ, извѣстный подъ названіемъ сѣверо-западнаго дворца Нимруда. Къ его длинной узкой главной залѣ вели двое входныхъ воротъ съ сѣвера и по воротамъ съ юга и запада. На стражѣ каждыхъ воротъ сѣверной, длинной стороны стояло по парѣ изваяній крылатыхъ львовъ съ головой человѣка и — что̀ необычайно — съ человѣческими руками; у дверей западной, узкой стороны стояли крылатые львы съ человѣческой головой, но безъ рукъ, у южныхъ дверей — крылатые быки съ человѣческой головой, какіе впослѣдствіи встрѣчаются всего чаще. Идея, лежавшая въ основѣ этихъ образовъ, достаточно ясна. Неземной духъ-покровитель олицетворяется въ образѣ, составленномъ изъ частей тѣла наиболѣе мощныхъ земныхъ существъ. Головѣ мыслящаго человѣка придаются крылья орла, хребетъ быка, лапы льва. Характеренъ крылатый левъ съ головой человѣка, происходящій изъ дворца Ассурназирпала, хранящійся въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 217). Прежде всего, во всѣхъ этихъ стражахъ ассирійскихъ вратъ поражаетъ оригинальность изображенія лапъ въ числѣ пяти, вмѣсто четырехъ: вслѣдствіе того, что эти изваянія помѣщались на углахъ, образуемыхъ стѣнами, ихъ исполняли такъ, что спереди они представлялись какъ-бы настоящими круглыми скульптурами; но для того, чтобы сохранить цѣликомъ видъ всей фигуры при взглядѣ на нее сбоку, та передняя нога, которая примыкаетъ къ стѣнѣ, удвоивалась. Въ извиненіе этого отступленія отъ натуры надо сказать, что пятой ноги не было видно ни при взглядѣ на фигуру спереди, ни при взглядѣ на нее сбоку. Головной уборъ этого крыла-

таго льва состоитъ изъ тіары съ изображенными на ней рогами, которая вообще присвоена ассирійскимъ богамъ; выступающія впередъ, сросшіяся надъ переносицей брови и большіе широко-раскрытые глаза унаслѣдованы ассирійскими статуями отъ древне-халдейскихъ; овалъ лица, мясистыя щеки, горбатый носъ — отличительныя черты типа семитовъ, повторяющіяся во всемъ ассирійскомъ искусствѣ безъ особенной индивидуализаціи. Длинные, густые волосы на головѣ и бородѣ образуютъ множество небольшихъ, правильныхъ спиральныхъ локоновъ — пріемъ изображенія волосъ, продолжавшійся и въ ваяніи Греціи въ древнѣйшую ея эпоху. Львиныя лапы этого фантастическаго существа представляютъ преувеличенное обозначеніе мышцъ и сухожилій, особенно ясно выразившееся именно въ этомъ древнемъ произведеніи калахъ-нимрудскаго искусства.

Крылатый левъ изъ дворца Ассурназирпала. Съ фотографіи Манселля.

Собственно рельефы залъ сѣверо-западнаго дворца знакомятъ насъ со всѣмъ содержаніемъ и языкомъ формъ ассирійскаго искусства. Колоссальные духи въ образѣ крылатыхъ людей стоятъ охранителями царя, которому прислуживаютъ евнухи. Орлиноголовые боги поклоняются священному дереву (см. рис. на стр. 214). Длинныя стороны главнаго зала были украшены двумя, расположенными одинъ надъ другимъ и раздѣленными полосою съ надписью, рядами изображеній жизни и дѣяній

монарха. Мы видимъ его здѣсь ѣдущимъ на охотничьей колесницѣ и убивающимъ дикихъ звѣрей (см. рис. на стр. 218), совершающимъ возліяніе въ честь боговъ по случаю удачной охоты на льва или дикаго быка, проводящимъ жизнь въ тѣсномъ общеніи съ крылатыми небожителями, которые изображены съ головнымъ уборомъ, украшеннымъ рогами, или съ орлиными головами. Видимъ какъ царь, стоя на своей боевой колесницѣ, сражается подъ валами непріятельской крѣпости, какъ переправляется черезъ рѣку въ сопровожденіи воиновъ, плывущихъ при помощи надутыхъ пузырей, какъ побѣдоносно возвращается домой, встрѣчаемый музыкантами.

Охота на льва, нимрудскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

Большинство этихъ рельефовъ находится въ Британскомъ музеѣ, но нѣкоторые изъ нихъ попали также въ берлинскій и дрезденскій музеи. Всѣ они носятъ на себѣ своеобразный отпечатокъ древнѣйшаго ассирійскаго рельефнаго стиля, представляютъ превосходную, слегка выпуклую работу рѣзцомъ и изображаютъ всѣ фигуры постоянно въ профильномъ положеніи. Боги, а также цари и даже сановники монархіи, представлены всегда съ длинными волосами и окладистыми бородами; слуги же, рабочіе, простые люди и въ особенности евнухи носятъ длинные волосы, но лишены бороды. Женскія фигуры являются лишь плачущими на крѣпостныхъ стѣнахъ или въ шествіяхъ плѣнниковъ. Глаза передаются еще безъ малѣйшаго намека на пластику глазного яблока. Длинныя одежды безъ складокъ, иногда обшитыя тяжелой бахромой съ кистями, а иногда и богато-вышитыя, покрываютъ большую часть всего сильнаго, широкоплечаго, хотя и нѣсколько коренастаго тѣла. Тамъ, гдѣ выступаетъ наружу нагое тѣло, какъ напр. на рукахъ и на ногахъ, наблюдается анатомически точная выдѣлка мышцъ и сухожилій, на которую мы уже указывали. Совершенно нагія мужскія фигуры встрѣчаются развѣ лишь въ изображеніяхъ убитыхъ и ограбленныхъ вра-

говъ, или преслѣдуемаго непріятеля, переплывающаго рѣку. Въ этихъ случаяхъ, чувство формъ во всей совокупности организаціи нагого тѣла оказывается мало-развитымъ. Въ этомъ отношеніи, египтяне стояли выше ассирійцевъ. Тѣмъ не менѣе нѣкоторыя частности, какъ напр. число реберъ, часто правильно наблюденное, положеніе рукъ и постановка ногъ показываютъ, что глаза ассирійскихъ художниковъ съ самаго начала видѣли лучше, чѣмъ египетскіе. Въ египетскомъ рельефѣ было принято за правило при профильной постановкѣ обѣихъ ногъ изображать и ту, и другую съ внутренней стороны, т. е. со стороны большого пальца; въ ассирійскомъ же рельефѣ нога, ближайшая къ зрителю, всегда изображалась правильно; точно также рука, находящаяся ближе къ зрителю, воспроизводилась вмѣстѣ со своимъ плечомъ въ приблизительно правильномъ профильномъ положеніи, и иногда, хотя и не всегда, другая рука, удаленная отъ зрителя, въ противуположность египетскому методу, совершенно правильно заслонялась грудной клѣткой, и на рисункѣ оставались видимы только ея кисть и предплечіе. Столь оживленныя позы и движенія, какія сообщало человѣческому тѣлу египетское искусство, никогда не удавались ассирійскому. За то изображенія дикихъ звѣрей въ охотничьихъ сценахъ и лошадей въ сценахъ сраженій далеко превосходятъ египетскія въ отношеніи передачи какъ формъ, такъ и движенія. Въ изображеніяхъ, находящихся въ сѣверо-западномъ дворцѣ, задній планъ, равно какъ и околичности, намѣченъ лишь настолько, насколько безусловно необходимо для того, чтобы сюжетъ былъ понятенъ. Однако рѣка, представленная въ видѣ совершенно правильныхъ волнистыхъ линій и оживленная фигурами рыбъ и закрученными спиралями, гораздо болѣе натуральна, чѣмъ рѣки въ египетскихъ картинахъ. Горы обозначены сѣтью чешуекъ, что̀ составляетъ также характерный пріемъ ассирійскаго искусства; затѣмъ нѣтъ недостатка въ деревьяхъ, хотя они изображаются схематически, безъ различенія отдѣльныхъ породъ, и очень аляповато. Нечего и говорить, что какой-бы то ни было намекъ на перспективу отсутствуетъ. Слѣдующія одно за другимъ возвышенія рисуются, какъ на планѣ. Все, что стоитъ или растетъ вертикально, изображается, ради ясности, какъ-бы отражающимся въ зеркалѣ, въ лежачемъ положеніи, иногда верхомъ внизъ. Вообще распредѣленіе фигуръ въ пространствѣ, лишь только прерывается спокойное, простое чередованіе предметовъ, дѣлается произвольнымъ и безпорядочнымъ. Но при этомъ отдѣльные эпизоды воспроизводятся смѣло и съ жизненной правдой. Такимъ образомъ здѣсь чувствуется недостатокъ не вѣрности взгляда, но умѣнья вѣрно передавать наблюденное.

Замѣчательна широкая полоса клинообразныхъ надписей, тянущаяся вдоль всѣхъ четырехъ стѣнъ, всегда на равной высотѣ, по всѣмъ заламъ дворца Ассурназирпала, въ томъ числѣ по заламъ, украшеннымъ изображеніями большихъ фигуръ, гдѣ она проходитъ черезъ эти послѣднія поперекъ ихъ туловища. Поясняя содержаніе изображеній разсказами о

дѣяніяхъ царя, она не составляетъ органически-цѣлаго съ отдѣльными пересѣкаемыми ею изображеніями, но тѣмъ не менѣе до извѣстной степени увеличиваетъ ихъ декоративную связь между собой.

О состояніи круглой пластики во времена Ассурназирпала даетъ намъ понятіе его изваяніе величиною меньше натуры, хранящееся въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Само собою разумѣется, что оно, какъ и всѣ ассирійскія статуи, имѣетъ строго фронтальное положеніе. Голова съ длинными волосами и длинной бородой ничѣмъ не покрыта. Туловище, разсчитанное на то, чтобы смотрѣть на него только спереди, очень сплюснуто. Въ рукахъ, кистяхъ рукъ и ногахъ — полное отсутствіе реалистичности; одежда, окутывающая все тѣло, раздѣлена на части нашитою на нее бахрамой. Украшенная рельефами стела Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ лучше, чѣмъ это изваяніе, выдерживаетъ сравненіе съ нѣсколько болѣе древними такими же вавилонскими стелами. Эти каменные, сверху закругленные памятники съ изображеніемъ царя, символическими околичностями и пространными надписями составляютъ особенность всего месопотамскаго искусства; имъ любили давать форму невысокихъ, притупленныхъ вверху обелисковъ, четыре грани которыхъ украшались рельефными изображеніями охотничьихъ и боевыхъ подвиговъ царя, расположенными одно надъ другимъ. Обелискъ Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ упоминается рѣже, чѣмъ обелискъ его сына, только потому, что отъ него сохранились одни обломки. Существованіе уже въ то время связи между египетскимъ и ассирійскимъ искусствами доказываютъ вырѣзанныя въ египетскомъ вкусѣ изъ слоновой кости головки, хранящіяся въ Британскомъ музеѣ, если только онѣ происходятъ не изъ болѣе позднихъ построекъ; найдены онѣ въ сѣверо-западномъ дворцѣ Нимруда и повидимому были вставлены въ деревянныя двери или досчатыя панно (см. рис. на стр. 221).

Статуя Ассурназирпала. Съ фотографіи Манселля.

Живопись по штукатуркѣ въ верхнихъ частяхъ стѣнъ дворца Ассурназирпала до нѣкоторой степени поблѣднѣла и стерлась послѣ того, какъ была открыта. По словамъ Лайярда, то были изящные цвѣтные орна-

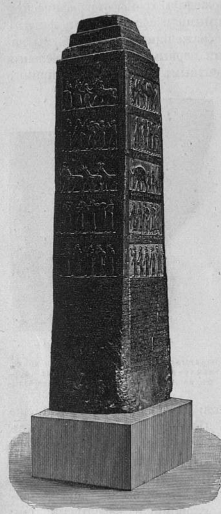
менты яркихъ красныхъ и голубыхъ тоновъ. Фигуры найдены въ живописи только на глазурованныхъ кирпичахъ: сохранились обломки большихъ картинъ на кирпичѣ съ такими маленькими фигурами, что каждый кирпичъ заключаетъ въ себѣ цѣлыя фигуры. На единственномъ обломкѣ, который былъ найденъ несомнѣнно въ нимрудскомъ сѣверо-западномъ дворцѣ, всѣ фигуры безъ головъ (см. приложенную хромофотографическую таблицу „Ассирійскій кирпичъ съ цвѣтными изображеніями", фиг. *a*). Въ противуположность позднѣйшимъ изображеніямъ этого рода, мы видимъ здѣсь на желтомъ фонѣ обведенныя чернымъ контуромъ зеленыя драпировки съ бѣлою обшивкою. Орнаментнымъ мотивамъ на кирпичѣ соотвѣтствуютъ украшенія, вышитыя на одеждахъ царя и его вельможъ, особенно роскошныя и разнообразныя на рельефныхъ плитахъ, сохранившихся въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Вся древнѣйшая орнаментика ассиріянъ съ ея мотивами, взятыми изъ животнаго и растительнаго царствъ, съ ея расположеніемъ рядами и въ геральдическомъ стилѣ, здѣсь передъ нами въ самомъ изящномъ исполненіи. Однако египетскій цвѣтокъ лотоса еще отсутствуетъ; бронзовые сосуды съ египетскими мотивами орнаментаціи, найденные въ означенномъ дворцѣ, попали въ него, очевидно, лишь впослѣдствіи.

Фрагментъ рѣзьбы изъ слоновой кости, найденный въ сѣверо-западномъ дворцѣ, въ Нимрудѣ. Съ фотографіи Манселля.

Сынъ Ассурназирпала, Салманассаръ II (860—824 до Р. Х.), построилъ центральный дворецъ въ Нимрудѣ (Калахѣ) и расширилъ начатыя еще при его отцѣ постройки въ Имгурбелѣ (Балаватѣ). Важнѣйшія изъ пластическихъ произведеній, относящихся ко времени царствованія этого государя, находятся въ Британскомъ музеѣ; это, вопервыхъ, — такъ называемый „черный обелискъ", на всѣхъ четырехъ граняхъ котораго помѣщены въ пять рядовъ, одинъ надъ другимъ, изображенія царей, данниковъ ассирійскаго государя, съ ихъ слонами и верблюдами (см. рис. на стр. 222); вовторыхъ, — найденная въ Ассурѣ (Калехъ-Шергатѣ) базальтовая, утратившая голову фигура царя въ сидячемъ положеніи, и втретьихъ, большая часть знаменитыхъ бронзовыхъ пластинъ, служившихъ облицовкою воротъ въ Балаватѣ, съ изображеніями походовъ царя. Стиль этихъ произведеній отличается уже болѣе мягкими, болѣе расплывчатыми контурами и нѣсколько болѣе отчетливымъ заднимъ планомъ въ сравненіи съ тѣмъ, какой мы находимъ въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Сидящая фигура царя произво-

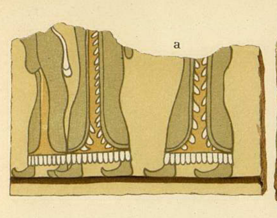
дитъ впечатлѣніе слабаго подражанія такой же царской статуи изъ Телло (ср. стр. 199).

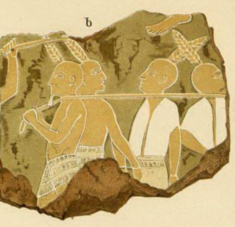
Въ центральномъ дворцѣ Салманассара II, въ Нимрудѣ, найденъ также одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ ассирійской живописи на глазурованномъ кирпичѣ, дошедшихъ до насъ (см. таблицу „Ассирійск. кирп. съ цвѣтными изображеніями“, фиг. *c*). На одномъ и томъ же кирпичѣ изображены въ цѣлыхъ фигурахъ царь и сопровождающіе его евнухъ и воинъ; царь держитъ въ правой рукѣ чашу, изъ которой дѣлаетъ возліяніе въ честь находящейся передъ нимъ фигуры, сохранившейся лишь наполовину. Контуры — еще черные, но уже едва замѣтны. Выцвѣтшія краски костюмовъ суть бѣлая, темножелтая и сѣровато-желтая; фонъ — свѣтло-желтый. Фигуры — болѣе стройны, чѣмъ на современныхъ этой живописи рельефахъ; въ рукахъ и ногахъ преувеличенной мускулатуры не замѣтно. Изъ юго-восточныхъ развалинъ Калаха, относящихся вѣроятно ко времени царствованія Рамманирариса III (811—732), добыты многочисленные фрагменты живописи на кирпичѣ, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ; отъ болѣе древнихъ памятниковъ этого рода они отличаются бѣлымъ цвѣтомъ контуровъ (таблица, фиг. *b*). Этими контурами здѣсь очерчены, безъ обозначенія мускулатуры, поразительно стройныя свѣтло-желтыя и свѣтло-синія фигуры на зеленоватомъ или желтоватомъ фонѣ.



Черный обелискъ Сальманассара II-го.
Съ фотографіи Манселля.

Дворецъ Тиглатпилесера (III) узурпатора (745—727), въ Калахѣ, былъ разрушенъ его преемникомъ. Впослѣдствіи Асаргаддонъ употребилъ рельефы изъ залъ этого дворца для своей новой постройки. Къ ихъ числу по всей вѣроятности принадлежатъ изображенія, изданныя Лайярдомъ (Mon. I, стр. 63—67), между прочимъ шествіе со взятыми въ добычу изваяніями боговъ, которыхъ несутъ на плечахъ два человѣка.





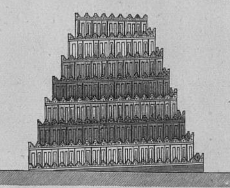
c

Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Ассирійскіе изразцы съ цвѣтными изображеніями.

(По Лайарду.)

При Саргонидахъ произошелъ новый расцвѣтъ ассирійскаго искусства. Тотчасъ же по вступленіи своемъ на вавилонскій престолъ, основатель этой династіи, Саргонъ (722—705), начавшій съ 709 г. именоваться Саргономъ II, соорудилъ себѣ въ мѣстности нынѣшняго Хорсабада, на склонѣ горы, крѣпость Дуръ-Саррукинъ, на западной стѣнѣ которой возвышался его гордый, исполинскій, увѣнчанный зубцами дворецъ. Перрò называетъ Дуръ-Саррукинъ „Версалемъ этого ассирійскаго Людовика XIV“. На дворцовой террасѣ, къ юго-западу отъ царскаго замка, рядомъ съ нимъ возвышался храмъ, устроенный въ видѣ уступовъ; вѣроятно, онъ состоялъ первоначально изъ семи этажей, послѣдовательно уменьшавшихся съ приближеніемъ къ верху; изъ нихъ сохранилось лишь четыре. Наружная поверхность стѣнъ этихъ массивныхъ этажей была разбита на части углубленными полями уступчатаго профиля и покрыта штукатуркой, окрашенною въ первомъ этажѣ въ бѣлый, во второмъ въ черный, въ третьемъ въ красный, въ четвертомъ снова въ бѣлый цвѣтъ (быть можетъ, первоначально синій). Основываясь на показаніяхъ Геродота о цвѣтѣ различныхъ поясовъ на стѣнахъ Экбатаны, Томà полагаетъ, что пятый этажъ былъ окрашенъ въ оранжево-красный, шестой — въ серебристо-сѣрый, и, наконецъ, верхній этажъ былъ позолоченъ (см. рис. на этой стр.). Царскій дворецъ, къ которому примыкало это зданіе, изслѣдованъ на такомъ большомъ пространствѣ и столь тщательно, какъ ни одно изъ другихъ ассирійскихъ сооруженій. Внутрь дворца вели двое массивныхъ воротъ — одни на сѣверо-восточной сторонѣ, другія на юго-восточной. Три пролета въ каждыхъ изъ этихъ воротъ были украшены парами крылатыхъ быковъ съ человѣческими головами. По обѣимъ сторонамъ юго-восточныхъ воротъ, между крылатыми быками было помѣщено по огромной человѣческой фигурѣ, одной рукой прижимающей къ себѣ поднятаго съ земли льва и держащей въ другой рукѣ серповидный мечъ; вѣроятно, то были изображенія вышеупомянутаго вавилонскаго національнаго героя Исдубара, или его друга Эабани, которыя мы уже видѣли на древне-халдейскихъ цилиндрахъ (ср. рис. на стр. 194, фиг. *д* и рис. на стр. 224). Пролеты воротъ были сводчатые и облицованы глазурованнымъ кирпичемъ. Пластическими произведеніями были наиболѣе богаты дворы и залы мужского отдѣленія. Глазурованнымъ же кирпичемъ всего роскошнѣе украшены были покои женскаго отдѣленія, отчасти крытыя коробовыми сводами. Напр., стѣны одного изъ дверныхъ пролетовъ въ этомъ отдѣленіи украшены рядомъ



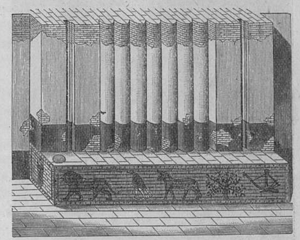
Реставрація хорсабадскаго храма. По Томà.

стоящихъ одна возлѣ другой полуколоннъ и, подъ нимъ, цоколемъ, обложеннымъ глазурованными кирпичами, изъ которыхъ составлена картина, изображающая львовъ, быковъ и другихъ животныхъ, идущихъ мимо яблони. Фонъ картины — свѣтло-синій. Всѣ животныя и предметы на ней — желтаго цвѣта, съ примѣсью бѣлой краски. Листья на яблони — ярко-зеленаго цвѣта.

Скульптурное украшеніе юго-восточныхъ воротъ хорсабадскаго дворца. Съ фотографіи Жирардона.

Пластическія произведенія изъ Хорсабада находятся по большей части въ парижскомъ Луврѣ. Бронзовый левъ изъ Дуръ-Саррукина естественъ не менѣе каменнаго льва изъ Калаха, находящагося въ Британскомъ музеѣ. Во дворцѣ Саргона найдено 26 паръ алебастровыхъ крылатыхъ быковъ съ человѣческою головою. Любопытны кромѣ того горельефныя изображенія Исдубара, особенность которыхъ состоитъ въ томъ, что тѣло въ нихъ, такъ же, какъ на древне-халдейскихъ цилиндрахъ, обращено къ зрителю передомъ, а ноги представлены профильно, обѣ въ одну сторону. Подобная неумѣлость воспроизведенія видна и въ нѣкоторыхъ крылатыхъ духахъ изъ Хорсабада, изображенныхъ en face. Многочисленныя алебастровыя плиты съ рельефами, найденныя во дворцѣ Саргона, будучи поставлены въ одинъ рядъ, заняли бы протяженіе двухъ километровъ въ длину. Содержаніе ихъ — то же, что и подобныхъ рельефовъ изъ Калаха. И здѣсь мы находимъ хронику жизни царя, представленную въ фигурахъ, между прочимъ, постройку имъ дворца. Въ стилѣ уже замѣтна перемѣна: рельефъ становится выпуклѣе, полоса надписей, проходящая въ Калахѣ чрезъ всѣ фигуры, уже отсутствуетъ; любовь къ изображенію частностей увеличивается; стремленіе къ тщательной разработкѣ, постоянно повторяющееся въ исторіи искусства чрезъ извѣстные про-

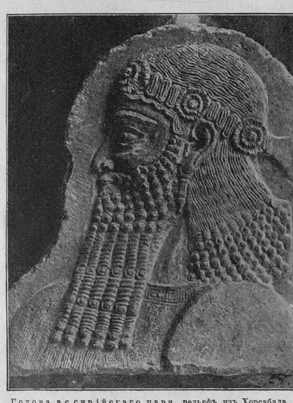
межутки времени, становится замѣтнымъ. Въ фигурахъ это сказывается въ обозначеніи зрачковъ, которое входитъ теперь въ обыкновеніе (см. рис. на стр. 226). На заднемъ планѣ, который занимаетъ еще бо́льшее пространство, чѣмъ въ предшествующую пору, отдѣльныя детали исполняются съ бо́льшею наблюдательностью и отчетливостью. Уже можно распознавать породы деревьевъ, а море отличать по его раковинамъ и другимъ обитающимъ въ немъ животнымъ, равно какъ и по безпорядочно разсѣяннымъ на его поверхности спиралямъ, т. е. волнамъ, отъ рѣки, при изображеніи которой спирали всегда располагаются въ направленіи ея теченія. На вѣткахъ деревьевъ появляются птицы, черезъ дорогу перебѣгаютъ куропатки. Но при всемъ этомъ, выполненіе произведенія слабѣе, чѣмъ въ болѣе древнихъ художественныхъ памятникахъ Калаха. Вообще рельефы дворца Ассурназирпала, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ, при всей жесткости своего исполненія, производятъ впечатлѣніе бо́льшей строгости, свѣжести и содержательности, чѣмъ рельефы дворца Саргона, находящіеся въ Луврѣ. Во дворцѣ Саргона найдена также единственная въ ассирійскомъ искусствѣ шарообразная капитель, изображенная у насъ на стр. 211. Дальнѣйшее развитіе скульптурной орнаментики представляетъ намъ также извѣстный каменный дверной порогъ, хранящійся въ Луврѣ (см. рис. на стр 227). Наружную рамку этого порога составляетъ рядъ чисто-египетскихъ цвѣтковъ лотоса, чередующихся съ его бутонами и соединяющихся съ ними при помощи изогнутыхъ стеблей. Внутреннюю рамку образуетъ полоса, украшенная розетками. Эти двѣ рамки окружаютъ главное поле орнамента, занятое приставленными другъ къ другу шестилиственниками. Здѣсь, такъ же, какъ и на бронзовыхъ сосудахъ изъ Нимруда (см. рис. на стр. 228), относящихся вѣроятно къ эпохѣ Саргона и представляющихъ собою, несмотря на свою полу-египетскую орнаментику, навѣрное, произведенія Азіи, видно, какъ ассирійскіе художники совокупляли и передѣлывали посвоему отдѣльные египетскіе мотивы. И въ военное, и въ мирное время, египтяне все болѣе и болѣе оказывали вліяніе на ассирійцевъ.



Стѣнная отдѣлка въ женскомъ отдѣленіи хорсабадскаго дворца. По Тома́.

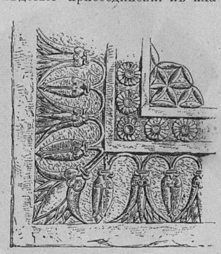
Сынъ Саргона, Санхерибъ (705—681 г. до Р. Х.), разрушитель Вави-

лона и завоеватель Египта, снова перенесъ свою резиденцію въ Ниневію. Онъ укрѣпилъ этотъ городъ стѣнами, тянувшимися нѣсколько миль, а въ его центрѣ соорудилъ для себя два дворца, одинъ юго-западный, на мѣстѣ нынѣшняго Куюнджика, и другой, въ южной части города, въ Неби-Юнусѣ. Отъ временъ Санхериба остались также рельефы на скалахъ въ долинахъ Бавіана и Мальтаи. И здѣсь, и тамъ изображены великіе національные ассирійскіе боги въ обычныхъ одѣяніяхъ, съ обычными высокими тіарами на головѣ; эти фигуры—выше человѣческаго роста, стоятъ на животныхъ, и цари поклоняются имъ. И здѣсь, и тамъ соблюденъ строгій древній стиль рельефа, несмотря на удлиненность пропорцій. Никакія изображенія задняго плана не нарушаютъ спокойнаго однообразія плоскости, на которой выступаютъ фигуры. Иное дѣло — большія скульптурныя хроники изъ куюнджикскаго дворца Санхериба. Большіе, связанные одинъ съ другимъ ландшафты, какихъ никогда не бывало въ египетскомъ искусствѣ, тянутся по множеству плитъ; въ томъ же дворцѣ найдены и другія достопримѣчательности ассирійской архитектуры, каковы напр. четыре шарообразныя подножія колоннъ (ср. стр. 211) и каменный дверной брусъ съ пластическими фигурами животныхъ. Алебастровыя доски съ скульптурной хроникой изъ этого дворца находятся частью въ Берлинскомъ, большею же частью въ Британскомъ музеяхъ. Нѣкоторыя изъ берлинскихъ досокъ, какъ напр. съ изображеніемъ царя и его коня (см. рис. на стр. 229), представляютъ еще старинное несложное расположеніе фигуръ, но на лондонскихъ доскахъ уже видимо является новый стиль. Въ берлинскомъ рельефѣ замѣтно, что фигуры становятся болѣе стройными, мускулатура рукъ и ногъ менѣе утрированною. Но главное нововведеніе заключается въ томъ, что изображеній безъ ландшафта на заднемъ планѣ почти не встрѣчается.



Голова ассирійскаго царя, рельефъ изъ Хорсабада.
Съ фотографіи Жирардона.

Этотъ фонъ, изобилующій разнообразно индивидуализированными деревьями, зданіями и водяными вмѣстилищами, сливается въ связные ландшафты, и масса мотивовъ, рисующихъ нравы и обычаи, не имѣющихъ ничего общаго съ главнымъ сюжетомъ, врывается и оживляетъ однообразныя исторіи. Фигуры, вообще уменьшившіяся въ размѣрѣ, помѣщаются среди ландшафта въ нѣсколько рядовъ, однѣ надъ другими, а иногда разбрасываются въ немъ безъ всякаго порядка. Но заднему плану, имѣющему видъ географической карты и на которомъ горы, независимо отъ ихъ верхнихъ очертаній, все еще изображаются условно, въ видѣ сѣти чешуекъ, а рѣки попрежнему въ видѣ правильныхъ волнообразныхъ спиралей, не смотря на всю его связность, все еще не достаетъ какой-бы то ни было перспективы, и вслѣдствіе присоединенія къ пластикѣ столь многихъ элементовъ живописи эти изображенія вообще лишены строгаго пластически - декоративнаго характера.


Каменный дверной порогъ изъ Хорсабада. По Перро и Шипье.

Дверной порогъ изъ дворца Санхериба (по Лайярду, отнюдь не изъ дворца Ассурбанипала) въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 230) доказываетъ, что, кромѣ того, орнаментныя формы, не нарушая древняго стиля, становились все болѣе и болѣе роскошными. Бордюръ изъ египетскихъ цвѣтовъ и бутоновъ лотоса совершенно походитъ на такой же узоръ порога изъ Хорсабада, хранящагося въ Луврѣ; но на внутреннемъ полѣ рисунка является новое великолѣпное примѣненіе мотива лотоса. Мы видимъ здѣсь, что египетское наслѣдіе развивается далѣе, чтобы перейти въ этомъ видѣ къ позднѣйшимъ художественнымъ народамъ. Если, собственно говоря, всю технику искусства при Санхерибѣ нельзя считать прогрессомъ въ художественномъ отношеніи, то нельзя и не признать, что, именно благодаря своей борьбѣ съ новыми тенденціями, она имѣетъ весьма важное значеніе для исторіи развитія ассирійскаго искусства.

Преемникъ Санхериба, Асаргаддонъ (681—668), завоеватель Египта, извѣстенъ въ исторіи искусства лишь какъ соорудитель громаднаго юго-западнаго дворца въ Калахѣ, оставшагося, однако, навсегда недостроеннымъ. При сынѣ этого государя, Ассурбанипалѣ (668—626), извѣстномъ у грековъ подъ именемъ Сарданапала, ассирійское искусство снова и своеобразно разцвѣло въ послѣдній разъ. Правда, искусство временъ Ассурбанипала, въ отношеніи силы и величественности, нельзя равнять съ искусствомъ временъ Ассурназирпала, но все-таки оно было свѣтлѣе,

свободнѣе и чище, чѣмъ при Санхерибѣ. Ассирійская чуткость къ природѣ, великолѣпно выказавшаяся въ изображеніяхъ животныхъ, возвышается теперь до величайшей правдивости, а техника достигаетъ величайшей мягкости и свободы, какія только могли быть доступны на той общей ступени развитія, на которой стояло ассирійское искусство. Ассурбанипалъ построилъ для себя сѣверо-западный дворецъ, великолѣпные алебастровые рельефы котораго принадлежатъ къ лучшимъ украшеніямъ Британскаго музея; развалины этого дворца были отрыты въ Куюнджикѣ главнымъ образомъ Гормуздомъ Рассамомъ и Георгомъ Смитомъ. Сцены битвъ изъ войны Ассурбанипала съ эламитами, въ своей общности, конечно, грѣшатъ такою же разбросанностью и перепутанностью композиціи, какъ и подобныя изображенія временъ Санхериба; но ихъ подробности нерѣдко отличаются большимъ вкусомъ и большою жизненностью, и иногда, какъ-бы съ преднамѣренной реакціей противъ преобладанія ландшафтнаго фона, послѣдній совершенно опускается въ охотничьихъ сценахъ (см. рис. на стр. 231), но за то въ другихъ случаяхъ мирная, замкнутая въ себѣ жизнь изображается съ такимъ изяществомъ и любовью, что иногда кажется, будто именно она стала главнымъ сюжетомъ художественнаго воспроизведенія (см. верхній рис. на стр. 232). Здѣсь виноградныя лозы вьются вокругъ елей и кипарисовъ, тамъ кисти винограда свѣшиваются со всѣхъ сторонъ въ естественномъ изобиліи, или вытянулись на длинныхъ стебляхъ подсолнечники рядомъ съ деревомъ, подъ которымъ лежитъ ручная львица. Къ числу наиболѣе извѣстныхъ изображеній такого рода относятся: Ассурбанипалъ на охотѣ, въ богатомъ одѣяніи, верхомъ; въ его рукѣ, натягивающей лукъ, столько непринужденнаго движенія, сколько не встрѣчалось раньше въ подобныхъ изображеніяхъ; дикія лошади и дикія козы, обращающіяся въ бѣгство, переданы чрезвычайно живо, хотя и безъ ландшафтнаго фона; раненный левъ сидитъ на землѣ открывъ свою пасть, изъ которой льется обильный потокъ крови (см. нижній рис. на стр. 232); львица, пронзенная тремя копьями, рычитъ отъ боли и уже не въ состояніи волочить свои

Бронзовый сосудъ изъ Нимруда. По Лайярду (II, табл. 60).

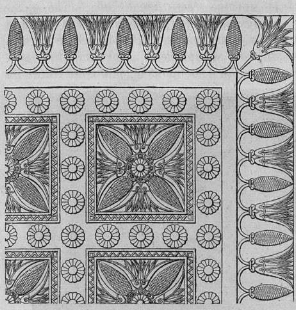
парализованныя заднія ноги; царь пируетъ въ виноградной бесѣдкѣ (см. рис. на стр. 233), покоясь на ложѣ подлѣ царицы, сидящей на тронѣ, и оба подносятъ къ губамъ своимъ чаши, тогда какъ передъ бесѣдкой, въ рощѣ пальмъ и кипарисовъ, играютъ музыканты. Однако усматривать въ этихъ произведеніяхъ, подобно Брунну, греческое вліяніе было бы слишкомъ смѣло.

Прошло еще не одно столѣтіе, прежде чѣмъ какой-либо болѣе молодой народъ могъ достигнуть въ монументальномъ искусствѣ той степени свободы и жизненной правды, какая была присуща ассирійцамъ въ этомъ родѣ изображеній. Оппертъ называетъ ассирійцевъ „голландцами древности“. Въ отношеніи развитія ландшафта и воспроизведенія животныхъ въ

Санхерибъ, конь и слуга. Рельефъ изъ ниневійскаго дворца. Съ фотографіи Берлинскаго музея.

свойственныхъ имъ формахъ и движеніяхъ, въ отношеніи вообще чувства дѣйствительности, съ которымъ ассирійцы изображали, насколько доставало у нихъ умѣнья, историческіе сюжеты, они заслуживаютъ это названіе. Но не слѣдуетъ забывать и идеализаціи, замѣтной въ нѣкоторыхъ большихъ изображеніяхъ церемоній, представляющихъ царя въ его сношеніяхъ съ богами и добрыми геніями. Способъ изображать послѣднихъ въ видѣ крылатыхъ людей представляетъ въ Египтѣ вовсе не его коренную, мѣстную, а месопотамскую особенность, хотя перенесенную туда лишь въ позднее время по отношенію къ опредѣленнымъ божествамъ, и сохранившуюся до настоящаго времени въ христіанскомъ олицетвореніи ангеловъ. Конечно, ассирійцы, кромѣ этого пріема изображать неземное, постоянно прибѣгали для того къ изображеніямъ менѣе идеальнаго характера, къ изображеніямъ двупородныхъ существъ, полулюдей, полуживотныхъ; но нѣкоторыя изъ такихъ фантастическихъ фигуръ имѣютъ у нихъ болѣе органическое строеніе, нежели у египтянъ. До просвѣтленія же человѣческаго тѣла божественной идеальностью и до

выраженія въ человѣческихъ лицахъ душевныхъ движеній, ассирійцы такъ же далеко не дошли, какъ и египтяне; въ индивидуализаціи тѣла и особенно головы они даже значительно отстали отъ египтянъ: портретное искусство было имъ чуждо. По сравненію съ египтянами, они сдѣлали соотвѣтственный эпохѣ шагъ впередъ лишь въ частностяхъ, но вообще отнюдь не подвинулись на высшую ступень художественнаго развитія.



Дверной порогъ изъ дворца Санхериба въ Нинивіи. По Лайярду (II, табл. 56).

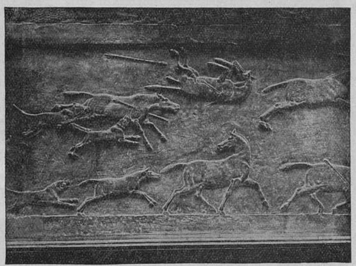
При преемникахъ Ассурбанипала ассирійскому величію наступилъ вскорѣ конецъ. Вавилонскій царь Набополассаръ соединился съ царемъ Мидіи, Кіаксаромъ, для борьбы съ ихъ общимъ наслѣдственнымъ врагомъ. Въ 660 г. они достигли своей цѣли. „Всѣ четыре резиденціи", говоритъ Э. Мейеръ, „Нинивія, Дуръ-Саррукинъ, Калахъ и Ассуръ погибли въ пламени, и ихъ сравняли съ землей, послѣ чего онѣ уже никогда не возвращались къ жизни... Ни одинъ народъ не подвергался такому совершенному истребленію, какъ ассирійцы".

3. Ново-вавилонское искусство.

Вавилонъ былъ еще почти весь въ развалинахъ, когда Набополассаръ пробудилъ древнее евфратское царство къ новой жизни. Немногіе изъ остальныхъ городовъ государства пострадали меньше столицы. Что не было уничтожено рукой непріятеля, то погибло отъ нерадѣнія и бѣдности. Набополассаръ началъ лично руководить возстановленіемъ Вавилона. Онъ заложилъ громадныя укрѣпленія столицы и приступилъ къ постройкѣ въ ней новаго царскаго дворца. Однако только преемнику этого государя, Навуходоносору II (604—562), суждено было надѣлить ново-вавилонское царство собственнымъ искусствомъ. Не въ одномъ только Вавилонѣ, но и во всѣхъ городахъ страны, въ Урѣ, Ларсѣ, Урекѣ, Ниппурѣ, Сиппарѣ, онъ возстановлялъ разрушенные храмы, возобновлялъ крѣпостныя и канализаціонныя сооруженія, украшалъ дворцы съ прежней роскошью. Навуходоносоръ считалъ настоящимъ своимъ дѣломъ не военные походы, а постройки. Только ими онъ и гордился въ своихъ надписяхъ. И точно такъ же, какъ Навуходоносоръ въ началѣ но-

во-вавилонскаго царства, Набонидъ (555—539), въ концѣ его, предъ тѣмъ, какъ оно было въ 538 г. покорено великимъ персидскимъ царемъ Киромъ, пытался возвратить Вавилону жизнь и блескъ минувшихъ тысячелѣтій. Нововавилонское искусство разцвѣло не больше какъ на полстолѣтіе, въ теченіе котораго оно едва ли могло развиться далѣе. Оставленные имъ по себѣ слѣды, поэтому, не особенно многочисленны; произведенныя въ Вавилонѣ раскопки французскихъ и англійскихъ археологовъ не привели къ результатамъ, богатымъ новыми данными; болѣе успѣшны раскопки, производимыя нынѣ на мѣстѣ древняго мірового города нѣмецкимъ обществомъ оріенталистовъ. Къ счастью, пониманіе сохранившихся здѣсь обломковъ облегчается и пополняется письменными источниками.

Громадный четырехугольникъ, занятый Вавилономъ, по Геродоту, имѣлъ въ каждой своей сторонѣ по 120 стадій (22 километра). Снаружи онъ былъ со всѣхъ сторонъ окруженъ широкимъ рвомъ съ водой. За рвомъ слѣдовала гигантская стѣна, сооруженная изъ обожженаго кирпича, асфальта и слоевъ тростника; ширину ея Геродотъ опредѣляетъ въ 50, а вышину въ 200 локтей. Позднѣйшіе авторы даютъ менѣе крупныя цифры; во всякомъ случаѣ, въ измѣреніе высоты стѣны входили и башни, которыхъ Ктезій насчитываетъ 250. Всѣ авторы согласны въ томъ, что по стѣнѣ можно было ѣздить и поворачиваться назадъ на четверкѣ лошадей; новѣйшія нѣмецкія раскопки подверждаютъ эти данныя, такъ какъ устанавливаютъ положительно, что стѣна имѣла въ ширину 42 метра. Сотня воротъ въ стѣнѣ, со всѣми ихъ столбами и карнизами, были мѣдныя. Что такія ворота употреблялись въ Вавилонѣ — доказывается найденною Рассамомъ въ Борсиппѣ половинкою массивнаго бронзоваго дверного порога. Эта массивная литая пластинка, украшенная съ лицевой стороны четырехугольными полями съ розеткою въ каждомъ изъ нихъ, находится въ Британскомъ музеѣ. Евфратъ, протекавшій черезъ городъ, дѣлилъ его на двѣ части, соединявшіяся между собой мостомъ, каменные устои котораго „были погружены въ глубину съ

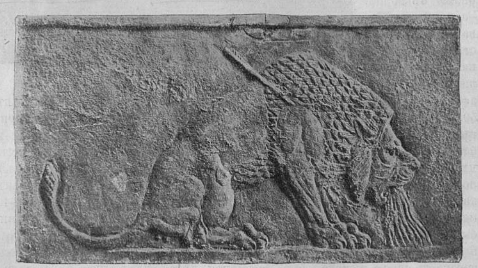


Сцена охоты. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

большимъ искусствомъ", были скрѣплены желѣзными шипами и поддерживали плоскій помостъ, устроенный съ величайшимъ мастерствомъ изъ кедровыхъ, кипарисныхъ и пальмовыхъ бревенъ.

Садъ съ дикими звѣрями. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

Важнѣйшія изъ произведеній ново-вавилонской архитектуры — дворцы и храмы. Два царскихъ дворца, стоявшіе другъ противъ друга

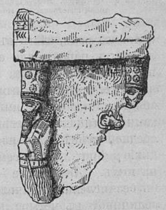


Левъ, изрыгающій кровь. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

на противуположныхъ берегахъ рѣки, были соединены между собой подземнымъ ходомъ со сводами, устроеннымъ подъ русломъ рѣки. Дворецъ лѣваго берега былъ обнесенъ тройнымъ рядомъ стѣнъ и отличался

величиной и великолѣпіемъ. Въ связи съ нимъ находились знаменитые висячіе сады Семирамиды, причисленные древними къ семи чудесамъ свѣта. Нинъ и Семирамида, какъ строители Вавилона, разумѣется, — баснословныя созданія письменной греческой исторіи, и еще Діодоръ, наиболѣе подробно описавшій висячіе сады послѣ Ктезія, замѣчаетъ, что они были сооружены не Семирамидою, но въ болѣе позднюю эпоху. Намъ извѣстно, что Навуходоносоръ приказалъ устроить эти сады для своей супруги Амитисы, родомъ изъ Мидіи, съ тою цѣлью, чтобы они напоминали ей горы ея родины. Діодоръ описываетъ ихъ, какъ террасообразную постройку, „подымавшуюся подобно горѣ, ярусъ надъ ярусомъ, такъ что она имѣла видъ театра. Ряды стѣнъ поддерживали эти возвышавшіяся одна надъ другой террасы . . . на высочайшей изъ стѣнъ находилась верхняя терраса сада одинаковой вышины съ городскими стѣнами . . .“ Страбонъ добавляетъ, что террасы покоились на сводахъ. Къ капитальнѣйшимъ постройкамъ Вавилона принадлежалъ также большой храмъ Бела — знаменитая „Вавилонская башня“. Геродотъ описываетъ ее, какъ очевидецъ. По его словамъ, стѣны, которыми было обнесено это святилище, представляли собой квадратъ, имѣвшій въ каждой сторонѣ 2 стадіи (около 370 метровъ); „въ срединѣ этой священной ограды возвышалась башня, сложенная вся изъ камня, имѣвшая въ основаніи по одной стадіи (185 метровъ) въ длину и ширину; на нижней башнѣ стояла вторая, на второй третья и т. д., такъ что всѣхъ башенъ было восемь, одна надъ другой. Снаружи шла вокругъ всѣхъ башенъ витая лѣстница снизу до верху, а на послѣдней башнѣ находился боль-

Царь, пирующій въ виноградной бесѣдкѣ. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Мanселля.



Известняковый обломокъ изъ Эль-Касра. По Перро и Шипьѐ.

шой храмъ..." Видимо, Геродотъ описываетъ уступчатый храмъ уже извѣстнаго намъ типа.

Прочія искусства развивались въ Вавилонѣ въ тѣсной связи съ архитектурою. Объ изваяніяхъ вавилонскихъ боговъ мы знаемъ только изъ литературныхъ источниковъ. Геродотъ и Діодоръ сообщаютъ объ огромныхъ золотыхъ и серебряныхъ статуяхъ, которыми былъ украшенъ описанный выше храмъ на вершинѣ башни Бела. Пророкъ Даніилъ (III, 1) также упоминаетъ о колоссальномъ золотомъ изваяніи Бела. Діодоръ, основываясь на Ктезіѣ, разсказываетъ о мѣдныхъ статуяхъ царей. Изъ архитектоническихъ скульптурныхъ произведеній сохранился наприм., въ Британскомъ музеѣ обломокъ известняка, найденный въ Эль-Касрѣ (см. нижній рис. на стр. 233), съ изображеніемъ двухъ бородатыхъ мужей съ тіарами изъ перьевъ на головѣ, поддерживающихъ въ видѣ атлантовъ балку архитрава.

Слуга съ собакою. Ново-вавилонская терракоттовая пластинка. По Масперò.

Декоративнымъ цѣлямъ служили, конечно, также и небольшія терракоттовыя пластинки, украшенныя рельефными изображеніями; изъ нихъ числа найденныя Роулинсономъ въ Бирсъ-Нимрудѣ находятся въ Британскомъ музеѣ; на одной изъ нихъ довольно натурально представленъ полунагой слуга, ведущій на привязи большую собаку (см. рис. на этой стр.).

Металлическая облицовка повидимому играла въ Вавилонѣ еще бòльшую роль, чѣмъ въ Ниниввіи. Филостратъ пишетъ: „Дворцы вавилонскихъ царей сіяли еще издали своею бронзовою одеждою; женскіе покои, помѣщенія для мужчинъ и переходы были украшены, вмѣсто картинъ, посеребренными или позолоченными, иногда даже настоящими золотыми изображеніями". Свѣдѣнія о настоящихъ, исполненныхъ красками картинахъ на стѣнахъ главнаго дворца болѣе положительны. На средней стѣнѣ были изображены натуральными цвѣтами „всевозможные дикіе звѣри". То же самое говорится о внутреннихъ стѣнахъ и о башняхъ на нихъ. „Все цѣлое — пишетъ Діодоръ — представляетъ собой охоту съ безчисленнымъ множествомъ дикихъ животныхъ, фигуры которыхъ величиною въ четыре локтя. Среди нихъ изображена Семирамида верхомъ на конѣ, убивающая дротикомъ пантеру, и, рядомъ съ нею, царь Нинъ, закалывающій копьемъ льва". Весьма возможно, что разсказчикъ принялъ за царицу одного изъ тѣхъ безбородыхъ спутниковъ царя, какіе намъ извѣстны по произведеніямъ ассирійскаго искусства. Раскопки, произведенныя въ минувшемъ XIX столѣтіи, доказали, что эти картины были сложены изъ глазурованнаго кирпича. Искусство расписывать

кирпичъ, покрывать его глазурью и составлять изъ него украшенія зданій было въ Вавилонѣ чисто мѣстнымъ. Ассирійцы мало примѣняли этого рода живопись и никогда не достигали такого мастерства ни въ глазурованіи, ни въ полученіи великолѣпныхъ тоновъ красокъ, какъ вавилоняне. По замѣчанію Опперта, ассирійская глазурь относится къ вавилонской, какъ акварель къ живописи масляными красками. То обстоятельство, что изображенія на кирпичахъ у того и другого народовъ, вслѣдствіе самаго способа писанія красками, нѣсколько возвышаются надъ фономъ, по большой части синимъ, нисколько не препятствуетъ намъ причислить этого рода картины къ плоскимъ изображеніямъ. Ассирійскіе известняковые и алебастровые рельефы въ рукахъ ново-вавилонскихъ художниковъ сами собою превратились въ картины на кирпичѣ. Въ покояхъ Вавилона найдено огромное количество обломковъ глазурованныхъ кирпичей, но никогда не удавалось сложить изъ нихъ какую-либо цѣлую картину. Сохранились однако части животныхъ и людей, копыта лошадей, глаза и бороды людей, части цвѣтовъ и листьевъ, сѣти чешуекъ, которыми обозначались горы, и спирали, изображавшія воду. Хотя большая часть добытыхъ Оппертомъ кирпичныхъ обломковъ потонула въ Тигрѣ, однако въ Британскомъ музеѣ и въ Луврѣ собрано достаточное количество подобныхъ кусковъ для того, чтобы мы, дополнивъ ихъ воображеніемъ, могли составить себѣ понятіе объ ассирійскихъ рельефахъ временъ Санхериба и Ассурбанипала и мысленно возстановить картины охотничьей жизни, украшавшія собою городскія стѣны Вавилона. Современныя раскопки, производимыя нѣмцами, доставятъ Берлинскому музею подобные отломки въ изобиліи. Надписи были сдѣланы бѣлой краской по синему фону. Желтая, черная и бѣлая краски и здѣсь являются главными, вмѣстѣ съ синей. Красная краска встрѣчается рѣдко, чаще очень темная желтая; новѣйшія нѣмецкія сообщенія упоминаютъ о зеленомъ фонѣ.

Немногія изъ сохранившихся произведеній декоративной пластики, на которыя мы указали, цилиндрическія печати, поскольку они вавилонскаго происхожденія, и многочисленные обломки картинъ на кирпичѣ показываютъ, что ново-вавилонскій стиль отнюдь нельзя считать особенно успѣшнымъ развитіемъ месопотамскаго стиля, превзошедшимъ ассирійскій. Только въ отношеніи общаго хода искусства въ разсматриваемую эпоху, въ отдѣльныхъ обломкахъ какъ-бы чувствуется нѣсколько бóльшая гибкость языка формъ. Если же глазурованный кирпичъ и металлы получили болѣе широкое примѣненіе въ орнаментикѣ Вавилона, чѣмъ въ орнаментикѣ Ассиріи, имѣвшей подъ руками богатыя каменоломни, то это слѣдуетъ объяснять не столько духомъ времени, сколько свойствами природы средней и южной Месопотаміи.

III. До-эллинское искусство восточнаго побережья Средиземнаго моря и прилежащихъ къ нему странъ.

1. „Микенское“ искусство.

Вслѣдъ за древними мірами искусства долины Нила и Месопотаміи, изъ которыхъ каждый былъ вполнѣ самостоятельнымъ и самодовлѣющимъ, долженъ быть разсмотрѣнъ важный по своей древности и значенію третій міръ искусства, обнимающій собою страны, берега которыхъ омываются восточной частью Средиземнаго моря; эти страны — вопервыхъ Сирія, затѣмъ Малая Азія, острова Эгейскаго моря и восточный берегъ Греціи. Зародыши возросшаго на почвѣ этихъ странъ искусства переносились съ одного берега на другой на крыльяхъ морского вѣтра, оплодотворяясь разнообразными египетскими и древне-вавилонскими примѣсями, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ развивались самостоятельно, сами собою, подъ живительными лучами мѣстнаго солнца.

Одновременно съ расцвѣтомъ „новаго“ египетскаго царства и съ вторичнымъ подъемомъ древне-халдейской культуры въ Вавилонѣ при владычествѣ Коссеевъ, во II-мъ тысячелѣтіи до Р. Х., по берегамъ и на на островахъ Эгейскаго моря процвѣтала культура, которую со времени раскопокъ Шлимана въ Микенахъ принято, ради краткости, называть микенской. „Микенское“ искусство, такимъ образомъ, древнѣе извѣстнаго намъ ассирійскаго, древнѣе финикійскаго, древнѣе малоазіятскаго временъ Гомера. Въ отдѣлѣ настоящаго сочиненія, посвященномъ доисторической эпохѣ, мы уже указали на еще болѣе древнія ступени развитія искусства, какимъ оно напр. представляется въ остаткахъ, найденныхъ при раскопкѣ нижнихъ слоевъ въ мѣстности Трои. До-микенская эпоха эгейскаго искусства на островѣ Критѣ, сдѣлавшагося для насъ ближе извѣстнымъ послѣ открытія Эваномъ одной образной надписи на критскихъ камняхъ, равно какъ на нѣкоторыхъ другихъ островахъ Эгейскаго моря, постепенно переходитъ въ микенскую. Древности, найденныя на островѣ Ѳерѣ, относящіяся, какъ это доказано, къ концу III-го тысячелѣтія до Р. Х., а именно остатки стѣнной живописи красками съ линейными орнаментами и мотивами растительнаго царства и осколки глиняныхъ сосудовъ съ красочными на нихъ орнаментами, уже близко родственны съ произведеніями микенскаго искусства. Двѣ урны, высѣченныя изъ зеленаго мрамора и имѣющія форму свайныхъ построекъ, одна прямоугольная, съ остр. Милоса, другая круглая, съ Аморгоса, изъ которыхъ первая находится въ мюнхенской коллекціи, представляютъ богатыя спиральныя украшенія микенской бронзовой эпохи. Угловато-стилизированныя нагія женскія фигуры со скрещенными на груди руками, открытыя въ гробницахъ Аморгоса и другихъ островов, относятся уже къ микенской эпохѣ. Но цвѣтущею порою микенскаго искусства надо считать время съ 1500 по 1200 г. до Р. Х. Къ этому времени относится существованіе главныхъ пунктовъ этого искусства, Тиринѳа и Микенъ, въ

той части Пелопонеза, которая потомъ получила названіе Арголиды, а также существованіе Трои на малоазіятскомъ берегу. Съ 1893 г. намъ стало извѣстно, что изъ городовъ, откопанныхъ на мѣстѣ древней Трои (въ Гиссарлыкѣ), не второй снизу, какъ предполагалъ Шлиманъ, а лишь шестой снизу былъ созданіемъ микенской культуры и слѣдовательно „священнымъ Иліономъ“ Гомера. Но также и въ Кноссѣ на Критѣ, даже въ аѳинскомъ акрополѣ, обнаружены остатки построекъ и произведеній искусства, относящихся къ этому періоду расцвѣта „микенской“ жизни; тогдашнія могилы, богатыя произведеніями прикладного искусства, раскрылись подъ заступами археологовъ не только въ Микенахъ, Навпліи, Амиклахъ (Ваѳіо) на Пелопонезскомъ полуостровѣ, но и въ Спатѣ, Менеди, Элевзисѣ въ Аттикѣ, въ Орхоменѣ въ Беотіи, въ Димини (Воло) въ Ѳессаліи, а также на Критѣ, Родосѣ, Кипрѣ и другихъ островахъ. Наиболѣе любопытные остатки вырыты и описаны Шлиманомъ въ 1870—1890 годахъ. Начатое имъ предпріятіе продолжали, и притомъ болѣе систематично и научно, Дерпфельдъ въ разныхъ пунктахъ, Хр. Цунтасъ въ Греціи. Микенскія, до-финикійскія и еще болѣе древнія доисторическія гробницы Кипра описалъ М. Онефальшъ-Рихтеръ; остатки микенской колоніи въ нижнемъ Египтѣ откопаны въ Колунѣ Флиндерсомъ Петри. Обломки, найденные Шлиманомъ въ Троѣ, за исключеніемъ тѣхъ, которые пришлось отдать въ Константинополь, находятся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, сокровища же, добытыя въ греческой почвѣ,—въ главномъ аѳинскомъ музеѣ. Въ прочихъ коллекціяхъ встрѣчается только кое-что изъ древностей этого рода.

Носителями „микенской культуры“ были обитатели Греціи до „переселенія дорійцевъ“, происшедшаго въ 1100 до Р. Х., — предшественники, а можетъ быть и предки, по крайней мѣрѣ по боковой линіи, позднѣйшихъ эллиновъ, обыкновенно называвшихъ ихъ „пелазгами“. Въ освѣщеніи поэмъ Гомера они являются тѣми „свѣтло-поножными, кудреглавыми“ ахеянами, которые разрушили священный городъ Трою. Гомеръ, подобно пѣвцамъ Нибелунговъ, воспѣвалъ геройскіе подвиги поколѣній, жившихъ тысячелѣтіями раньше него. Искусство, которое онъ приписывалъ имъ или даже ихъ богамъ, подробно разсказывая объ ихъ щитахъ, кубкахъ и другихъ вещахъ, во всякомъ случаѣ было то искусство, какое находилось передъ его глазами. Что среди этихъ предметовъ были произведенія, имѣвшія тысячелѣтнюю давность, слѣдовательно произведенія „микенской“ эпохи, представляется не невѣроятнымъ, потому что, кромѣ нихъ, Гомеръ упоминаетъ о современныхъ имъ произведеніяхъ финикійскаго происхожденія.

Микенская культура относится вполнѣ къ бронзовой эпохѣ. Ей, не такъ, какъ гомеровскому желѣзному вѣку, были извѣстны бронзовыя оружіе и орудія. Даже желѣзныя кольца, служившія для украшенія, появляются лишь въ самомъ концѣ ея. Это — эпоха доисторическая лишь настолько, насколько искусство поэзіи не есть исторія. Однако

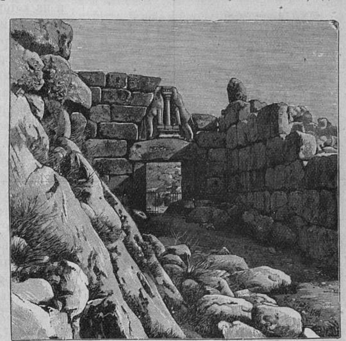
Эвансъ доказалъ, что древняя, быть можетъ собственно еще идеографическая образная надпись, найденная имъ на Критѣ и своимъ линейнымъ видомъ приближающаяся къ буквенному письму, — единственная въ своемъ родѣ между произведеніями всей области распространенія микенской культуры; остается только ожидать, къ какимъ результатамъ приведутъ дальнѣйшія открытія по этой части или дешифрованіе найденныхъ знаковъ.

Мегалитическій способъ постройки городскихъ стѣнъ этой области тоже можно назвать принадлежащимъ бронзовой эпохѣ. Каждый городской холмъ заключалъ въ себѣ камни, которые можно было вставить въ его стѣны. Къ „циклопическимъ“ стѣнамъ въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. къ безпорядочно сложеннымъ изъ грубыхъ камней, отесанныхъ лишь съ наружной стороны, присоединялись, особенно при сооруженіи воротъ, иногда правильные ряды отесанныхъ четырехугольныхъ плитъ, а въ самыхъ Микенахъ, на ряду съ такою кладкою, виденъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и болѣе поздній, полигональный типъ постройки, при которомъ стѣна складывалась изъ неправильныхъ многогранныхъ каменныхъ глыбъ, тщательно отесанныхъ и пригнанныхъ одна къ другой до совершенно правильнаго смыканія пазовъ. Этотъ полигональный способъ былъ неизвѣстенъ въ Египтѣ и Месопотаміи, а въ Греціи былъ обычнымъ при возведеніи городскихъ стѣнъ.

Устройство воротъ въ подобныхъ городскихъ стѣнахъ Перро представляетъ себѣ слѣдующимъ образомъ: первоначально ворота дѣлались изъ двухъ каменныхъ столбовъ, поставленныхъ наклонно одинъ къ другому и сходившихся верхними концами, такъ что эти столбы, вмѣстѣ съ порогомъ, образовывали треугольникъ; дальнѣйшимъ развитіемъ постройки такого рода являются два вертикально стоящіе столба, соединенные между собой вверху массивной каменной плитой, надъ которой, для уменьшенія давленія, устроенъ треугольникъ, подобный вышеозначенному. Прекрасный образчикъ такихъ сооруженій представляютъ намъ извѣстныя „Львиныя ворота“ въ Микенахъ, въ которыхъ мы видимъ горизонтальную каменную балку, лежащую на двухъ почти вертикальныхъ каменныхъ столбахъ, и треугольникъ, уменьшающій давленіе, причемъ послѣдній заполненъ каменной глыбой съ рельефнымъ изображеніемъ въ геральдическомъ стилѣ колонны между двумя львами, привставшими на заднихъ ногахъ (см. рис. на стр. 239). Эта колонна можетъ считаться прототипомъ всѣхъ микенскихъ колоннъ. Вверху она толще, чѣмъ внизу, стоитъ на узкомъ и низкомъ кругломъ подножіи и украшена капителью, состоящей, въ направленіи снизу вверхъ, изъ выпуклаго кольца, выемки, значительно выпуклой подушки и четырехугольной плиты (абаки). На этой плитѣ лежатъ четыре кружка, на которыхъ покоится еще вторая, также четырехугольная плита, завершающая собой капитель. Эта каменная колонна — очевидно, подражаніе деревяннымъ колоннамъ микенскихъ

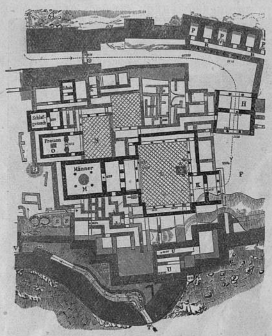
дворцовъ. Четыре кружка представляютъ собой концы круглыхъ балокъ. Точно также и утонченіе книзу, свойственное только микенскимъ каменнымъ колоннамъ, объясняется происхожденіемъ ихъ отъ деревянныхъ. Ножкамъ столовъ и стульевъ и теперь дается такой видъ.

Для исторіи архитектуры поучительны корридоры и камеры въ городскихъ стѣнахъ Тиринѳа. Корридоры снабжены карнизомъ и крыты стрѣльчатымъ ложнымъ сводомъ; двери такого же очертанія, какъ описанное выше, ведутъ въ камеры, служившія кладовыми, устроенныя по бокамъ корридора и крытыя такимъ же сводомъ, какъ и онъ. Тамъ, гдѣ камеры даже разрушены, дневной свѣтъ проникаетъ чрезъ островерхія отверстія дверей корридора, который, такимъ образомъ, кажется издали готической галереей.


„Львиныя ворота“ въ Микенахъ. Съ фотографіи.

Городскіе дворцы изслѣдованы при раскопкахъ настолько, что можно распознать не только ихъ планъ, но и самый способъ ихъ постройки, равно какъ и украшенія ихъ стѣнъ. Строительнымъ матеріаломъ для нихъ служили плитнякъ, кирпичъ, высушенный на воздухѣ, и дерево. Достойно вниманія, что „шестой“ микенскій городъ, Троя, представляетъ собой уже прогрессъ въ отношеніи перехода къ строительству изъ камня. Обожженный кирпичъ въ то время былъ еще неизвѣстенъ. Въ Тиринѳѣ и Микенахъ изъ камня состояли только низъ стѣнъ и скрытыя въ каменномъ полѣ подножія колоннъ; изъ необожженнаго кирпича были сложены верхнія части стѣнъ съ вѣерообразными гнѣздами въ нихъ для концовъ деревянныхъ балокъ; изъ дерева сдѣланы колонны съ ихъ капителями и настилкою надъ ними, расположенныя противъ нихъ стѣнныя пилястры и крыша, покрытая утрамбованною глиной. Стѣны нуждались въ облицовкѣ, и для нея употреблялись деревянныя и металлическія доски, мѣстами также драгоцѣнныя породы камня, но чаще всего слой извести, которая легко добывалась изъ богатыхъ известняками горъ Греціи.

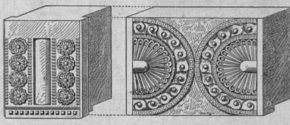
Стѣны дворца въ Тиринѳѣ открыты на весьма большомъ пространствѣ (см. рис. на этой стр.). Къ большому, открытому двору дворца прилегаютъ съ юга двое массивныхъ воротъ, одинаковыхъ въ планѣ (*K* и *H*). Тѣ и другія образуютъ съ обѣихъ сторонъ, передней и задней, портики, открывающіеся наружу проходами между двумя колоннами и между выступами боковыхъ стѣнъ самыхъ воротъ (антами). Это — настоящіе греческіе пропилеи, которые мы встрѣтимъ въ періодѣ расцвѣта эллинскаго искусства. Черезъ меньшія ворота (*K*) мы вступаемъ прежде всего въ прямоугольный дворъ, окруженный галереями на колоннахъ (*Z*) и на которомъ еще можно различить мѣсто находившагося тутъ жертвенника Зевса (*A*). Къ сѣверной сторонѣ двора примыкаютъ сѣни главнаго зданія „мегарона“ мужчинъ (*M*). Три двери, одна подлѣ другой, ведутъ во внутреннюю переднюю залу, открывающуюся дверями безъ створъ въ собственно мегаронъ — большую прямоугольную залу, посреди которой помѣщается большой очагъ, до сей поры еще окруженный четырьмя подножіями колоннъ, поддерживавшихъ кровлю. Какимъ образомъ была она устроена въ этомъ внутреннемъ покоѣ, какъ проходилъ въ нее свѣтъ, и какъ выходилъ изъ нея дымъ очага — остается еще неразрѣшеннымъ, спорнымъ вопросомъ. Тѣ изслѣдователи, которые находили во всей этой постройкѣ сходство, хотя и весьма отдаленное, съ египетскими храмами, склонны думать, что и здѣсь существовало нѣсколько болѣе высокое среднее пространство съ потолкомъ, подпираемымъ деревянными колоннами, и съ боковыми отверстіями для свѣта. Помѣщеніе для женщинъ (*O*) представляетъ собою въ меньшихъ размѣрахъ повтореніе залы мужчинъ. Дворецъ микенскихъ властителей признаютъ первообразомъ греческаго храма. Перрò и Шипьè заходятъ такъ далеко, что даже издали устройство микенскихъ балочныхъ покрытій, представляющее всѣ подробности устройства дорическихъ балокъ, съ тою лишь разницею, что послѣднія здѣсь не каменныя, а деревянныя. Если держаться только непреложныхъ фактовъ, то мы можемъ составить себѣ понятіе о формѣ микенскихъ деревянныхъ колоннъ по типу каменныхъ колоннъ, сохра-



Планъ Тиринѳскаго дворца. По Шлиману и Дерпфельду.

нившихся въ орнаментаціи, какова напр. колонна на Львиныхъ Воротахъ, на которой лежатъ каменныя балки, видимо подражающія деревяннымъ.

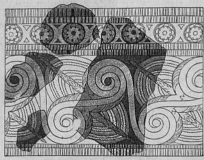
Отъ стѣнныхъ украшеній микенскихъ дворцовъ сохранились значительные остатки. Къ числу пластическихъ произведеній этого рода принадлежитъ алебастровый фризъ изъ сѣней залы мужчинъ въ Тиринѳскомъ дворцѣ (см. рис. на этой стр.). Отдѣльныя его части представляютъ орнаментъ, вообще нерѣдко встрѣчающійся на произведеніяхъ микенскаго искусства и характерный для него. Къ среднему куску фриза, отчасти усаженному въ вертикальномъ направленіи розетками, справа и слѣва примыкало по продолговатому куску, орнаментированному въ горизонтальномъ направленіи двумя полуовалами, средина которыхъ занята вѣерообразной пальметтой, а край состоитъ изъ ряда сердцевидныхъ спиралей. Перро̀ и Шипьѐ, съ которыми согласенъ также Ноакъ, полагаютъ, что этотъ фризъ маскировалъ собою деревянныя балки сѣней мегарона такимъ образомъ, что куски съ розетками приходились на выступающихъ впередъ оконечностяхъ балокъ и отмѣчали ихъ. Такимъ образомъ, на этотъ фризъ слѣдовало было бы смотрѣть, какъ на прототипъ позднѣйшаго дорическаго триглифнаго фриза. Нѣсколько отступающія назадъ части фриза съ вѣерообразными украшеніями въ полуовалахъ въ такомъ случаѣ соотвѣтствовали бы метопамъ. Орнаменты фриза нѣсколько возвышаются надъ синей глазурью его фона, такъ что „синіе фризы“, которыми по Гомеру былъ украшенъ дворецъ Алкиноя, нельзя считать выдумкою поэта.



Алебастровый фризъ Тиринѳскаго дворца. По Перро̀ и Шипьѐ.

Многочисленные фрагменты известковой штукатурки стѣнъ свидѣтельствуютъ о томъ, до какой степени онѣ были расписаны. Дознано, что раскраска производилась прямо по сырой извести, а слѣдовательно здѣсь впервые появляется въ исторіи искусства настоящая фресковая живопись. Краски, слегка возвышавшіяся своими контурами надъ бѣлымъ или синимъ фономъ, были исключительно красная, желтая и синяя. Между изображеніями, къ которымъ мы еще вернемся впослѣдствіи, наиболѣе важное — „ловля быка“. Въ числѣ орнаментовъ встрѣчаются нѣкоторые, часто повторяющіеся на микенскихъ художественныхъ произведеніяхъ изъ другихъ матеріаловъ и иной техники, каковы напр. чрезвычайно своеобразная сѣтка съ ромбовидными рѣзныхъ очертаній петлями и круглыми глазками, спиральныя и всякаго рода волнообразныя линіи, завитки, обращенные одинъ къ другому и составляющіе сердцевидныя фигуры, сердцевидные листки одинъ въ другомъ и настоящія вѣтки растеній, обрамленныя фигурами въ формѣ пу-

зырей. Особенно любопытенъ орнаментъ въ видѣ ленты, образующей спирали, обрамленный по краю полосой розетокъ; по своему характеру онъ принадлежитъ къ типу сѣтокъ спиралей, встрѣчающихся на потолкахъ египетскихъ гробницъ новаго царства (см. верхній рис. на этой стр.). Очевидно, этотъ узоръ, который мы находимъ также въ Орхоменѣ, только въ еще болѣе древней формѣ, заимствованъ непосредственно изъ египетскаго искусства. Какимъ образомъ подобный орнаментъ могъ быть занесенъ изъ-за моря — о томъ даетъ намъ поясненіе одинъ найденный Эвансомъ на островѣ Критѣ рѣзной камень, украшенный узоромъ въ видѣ подобнаго соединенія спиралей, но только со срединнымъ листкомъ другой формы (см. нижній рис. на этой стр.).


Узоръ въ видѣ ленты, образующей спирали. Изъ Тиринеской стѣнной живописи. По Перро и Шипье.

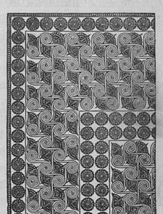
Усыпальницы умершихъ, сохранившіяся отъ микенской эпохи, своимъ содержаніемъ еще богаче жилищъ. Изъ нихъ наиболѣе интересныя находятся въ самыхъ Микенахъ. Усыпальницы, похожія на шахты, у внутренней стороны Львиныхъ Воротъ, — болѣе древнія; куполообразныя гробницы въ нижнемъ городѣ — болѣе позднія. Для исторіи архитектуры первыя имѣютъ нѣкоторое значеніе только благодаря такой же каменной обкладкѣ ихъ стѣнъ, какую мы встрѣчаемъ въ европейской бронзовой эпохѣ. Гробницы украшены стоячими каменными плитами (стелами), которыя, если это женскія усыпальницы, не имѣютъ никакихъ украшеній, а если мужскія, то орнаментированы слегка-рельефными узорами меандрическихъ линій и изображеніями перевозки умершаго на ратной или охотничьей колесницѣ. Древнѣйшими считаются гробницы, въ которыхъ мужскіе трупы были найдены съ золотыми масками на лицахъ, съ нагрудниками, поясами и роскошно-отдѣланнымъ оружіемъ, а женскіе трупы въ великолѣпныхъ золотыхъ діадемахъ, вѣнцахъ и привѣскахъ; помѣщенные при трупахъ сосуды здѣсь — золотые или серебряные. Гробницы, въ которыхъ мужскихъ масокъ и женскихъ серегъ и браслетовъ не оказалось, относятся къ болѣе позднему времени; всѣ предметы украшеній и оружіе здѣсь проще, а сосуды — по большей части глиняные.

Критскій рѣзной камень. По Эвансу.

Куполообразныя гробницы обложены снаружи землей и представляютъ собой круглыя, похожія на пчелиные улья помѣщенія съ ложнымъ сводомъ, образуемымъ выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней. Открытый проходъ въ холмѣ ведетъ ко входному порталу. Наиболѣе извѣстная и интересная изъ гробницъ этого рода—

сооруженіе, которому Павзаній, греческій писатель временъ римской имперіи, далъ названіе „Сокровищницы Атрея“. Отъ богатой отдѣлки треугольника, устроеннаго надъ воротами для уменьшенія давленія, сохранились лишь обломки двухъ боковыхъ колоннъ, вырубленныхъ изъ темнозеленаго камня; они находятся частью въ Микенахъ, частью въ аѳинской, лондонской и мюнхенской коллекціяхъ (см. верхній рис. на этой стр.). Форма ихъ — такая же, какъ форма колонны на Львиныхъ Воротахъ. Онѣ утончаются книзу, а вверху лежитъ на нихъ капитель, состоящая изъ круглой подушки и карниза подъ нею, украшеннаго кольцомъ листьевъ. Стержень колонны обвитъ въ горизонтальномъ направленіи рядами полосъ, какъ бы лентъ, образующихъ зигзаги и украшенныхъ волнообразными завитками. Внутренность гробницы, въ которой „стѣны и потолокъ сливаются между собой“, была обита, какъ это можно заключить по еще сохранившимся въ стѣнахъ дыркамъ и бронзовымъ гвоздямъ, металлическими украшеніями, вѣроятно, бронзовыми розетками. Она имѣетъ 15 метровъ вышины и столько же въ діаметрѣ. Въ другой куполообразной гробницѣ, открытой въ Микенахъ г-жой Шлиманъ, любопытна орнаментальная колонна, представляющая „микенское“ утонченіе книзу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, снабженная дорическими каннелюрами. Микенскія колонны считаются „истинными протодорическими колоннами“ также и по формѣ своихъ капителей. Куполообразная гробница въ Орхоменѣ, въ Беотіи, которую Павзаній принималъ за сокровищницу Минія, знаменита въ особенности узоромъ въ видѣ сѣти спиралей на своемъ потолкѣ зеленоватаго сланца. Въ этомъ узорѣ спирали постоянно чередуются съ вѣерообразными пальметтами, а среднія поля окаймлены полосой, усаженной розетками; строго выдержанное различіе между краями и внутренними полями можетъ быть разсматриваемо, какъ важная ступень дальнѣйшаго развитія египетскихъ потолочныхъ украшеній (см. нижній рис. на этой стр.).

Колонна „Сокровищницы Атрея“ въ Микенахъ. По Зибелю.



Кусокъ потолка куполообразной усыпальницы въ Орхоменѣ. По Брунну.

Скульптуру и живопись микенскаго міра искусствъ вообще трудно разсматривать отдѣльно отъ его художественно-ремесленныхъ производствъ. Искусство и художественное ремесло составляли въ немъ еще одно цѣлое. Впрочемъ, отсюда можно исключить нѣкоторыя произведенія скульптуры и живописи, не относящіяся къ предметамъ повседневнаго употребленія. Что касается до микенскаго ваянія, то памятники его — прежде всего маски покойниковъ въ

древнѣйшихъ гробницахъ, выбитыя изъ листового золота. Какъ бы ни были онѣ сдѣланы, механическимъ ли способомъ, или отъ руки, онѣ плотно облегали лица умершихъ, производятъ своими чертами и закрытыми глазами впечатлѣніе ужасающей правды и представляютъ собою первые опыты ваянія съ натуры (см. верхній рис. на этой стр.). Изъ числа новѣйшихъ находокъ въ микенскомъ кремлѣ заслуживаетъ вниманія въ особенности голова безбородаго человѣка, въ натуральную величину, изъ пористаго камня, съ отлично сохранившейся окраскою, отчасти напоминающей собою татуировку. Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть объ изваяніяхъ двухъ львовъ въ натуральную величину, теперь безголовыхъ, на главныхъ воротахъ въ Микенахъ. Въ сравненіи съ вялыми общими формами вышеупомянутыхъ гробничныхъ рельефовъ, они представляютъ собою шагъ впередъ въ отношеніи тщательнаго изображенія мышцъ и оживленія поверхностей, насколько то было доступно болѣе зрѣлому микенскому искусству. Многочисленные безобразные маленькіе идолы изъ обожженой глины, изъ камня, изъ слоновой кости и изъ бронзы, найденные въ области распространенія микенскаго искусства, по большей части имѣютъ характеръ уже знакомыхъ намъ произведеній доисторической эпохи. Въ большинствѣ случаевъ на нихъ можно смотрѣть, какъ на предметы арійскаго происхожденія и мѣстной работы. Однако и теперь не всегда возможно выдѣлить изъ этихъ находокъ произведенія привозныя изъ другихъ мѣстностей или исполненныя подъ чужестраннымъ вліяніемъ. Маленькій свинцовый идолъ изъ Трои (см. нижній рис. на этой стр.), изображающій нагую женщину съ „арійскою“ свастикою на животѣ, большинство изслѣдователей признаетъ, какъ и всѣ изображенія Истаръ (Астарты или Афродиты), за вещь вавилонскаго происхожденія, а Саломонъ Рейнахъ указываетъ на этотъ идолъ даже какъ на доказательство того, что всѣ этого рода фигурки суть арійско-европейскаго происхожденія. Если этотъ троянскій свинцовый идолъ стоитъ на довольно низкой ступени лѣстницы развитія искусства, то на концѣ ея слѣдуетъ поставить женскую бронзовую фигурку, 19-ти сантим. вышиной, находящуюся въ берлинскомъ музеѣ; фигурка эта, какъ и многія ей подобныя, была найдена вѣроятно на Критѣ, и ея ниспадающее платье, ея волосы, заплетенные въ косу и спустившіеся на спину, ея полный бюстъ съ округлыми формами и широкій размахъ ея свободной позы

Микенская золотая погребальная маска. По Брунну.

Троянскій свинцовый идолъ. По Перро и Шипье.

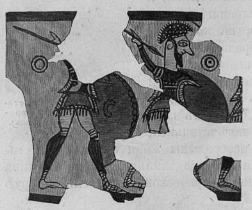
производятъ впечатлѣніе поразительно-зрѣлаго произведенія (см. верхній рис. на этой стр.).

Съ микенской живописью знакомятъ насъ прежде всего фрагменты стѣнныхъ фресокъ. Но и въ картинахъ съ фигурами она ограничивается черными контурами и употребленіемъ трехъ красокъ: желтой, красной и синей. Въ виду древности той ступени развитія искусства, къ которой относятся эти картины, само собою понятно, что всѣ фигуры въ нихъ изображены профильно и безъ соблюденія перспективы. Вышеупомянутое изображеніе ловли быка происходитъ изъ дворца въ Тиринѳѣ: дикое животное, съ короткой головой и торчащими впередъ рогами, повернулось нѣсколько влѣво и быстро бѣжитъ. Мужчина, на которомъ, по микенски, нѣтъ ничего кромѣ передника и ремней на ногахъ, правой рукой схватилъ быка сзади за рога, и животное мчится съ нимъ изо всей силы; фонъ картины — синій, быкъ — желтый, съ красными пятнами. Въ одной изъ боковыхъ пристроекъ микенскаго кремля найденъ замѣчательный фрагментъ картины, на которомъ изображены люди съ ослиными головами, идущіе одинъ за другимъ и несущіе длинную жердь. Картина эта относится къ той зародышной порѣ греческой миѳологіи, которую Мильхгёферъ называетъ „полидемонизмомъ“. Микенскіе полулюди-полуослы могутъ считаться предками греческихъ сатировъ. Какъ и эти послѣдніе, они имѣютъ нѣсколько юмористическій характеръ. Другой фрагментъ, изображающій двухъ женщинъ, въ своей рѣзной зубчатой рамѣ производитъ впечатлѣніе настоящей станковой картины, хотя и написанъ на сырой извести. Къ такого же рода картинамъ въ широкомъ смыслѣ слова надо причислить живопись на каменной плитѣ, найденной Цунтасомъ въ одной куполообразной усыпальницѣ среди такъ называемыхъ „народныхъ могилъ“ въ Микенахъ. На среднемъ полѣ картины изображены пять воиновъ, въ шлемахъ и со щитами, идущіе вправо и мечущіе копья (см. нижній рис. на этой стр.). И здѣсь мы находимъ обведенныя черными контурами фигуры на бѣломъ фонѣ, иллюминированныя только желтою, красною и синею крас-

Бронзовая женская статуэтка микенскаго времени. По Перро и Шипье.

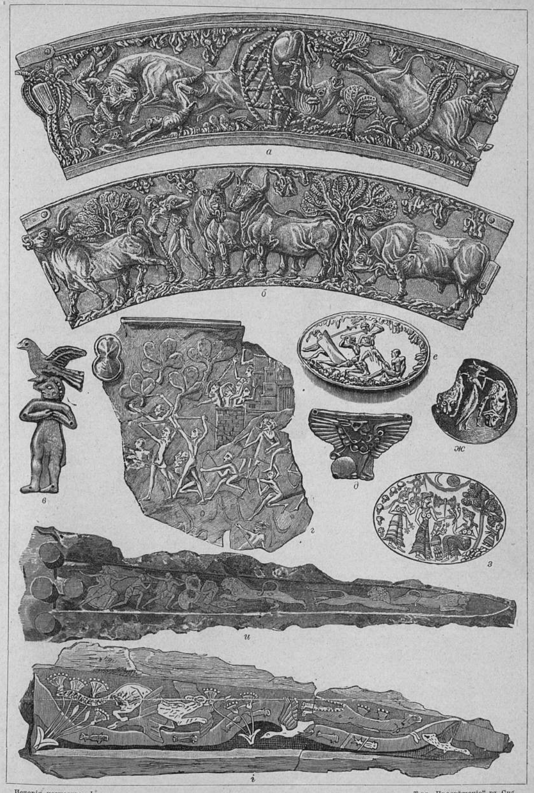
Воины на одной изъ микенскихъ могильныхъ стелъ. По Цунтасу (Ἐφημερίς, 1896).

ками. Забѣгая впередъ, надо также упомянуть о рисункѣ на „вазѣ съ воинами", найденной въ Микенахъ (см. рис. на этой стр.); на немъ, кромѣ шести отступающихъ воиновъ и стоящей позади нихъ плачущей женщины, изображены еще пять героевъ, наступающихъ съ поднятыми вверхъ копьями въ рукахъ, — фигуры, совершенно сходственныя съ воинами, нарисованными на вышеупомянутой стелѣ, не только по одеждѣ и вооруженію, но и по формамъ. Какъ и во всѣхъ произведеніяхъ микенскаго искусства, фигуры эти — стройныя, съ тонкими ногами, съ длинными шеями и носами. Поэтому и камень, и ваза, о которыхъ мы говоримъ, подтверждаютъ мѣстное происхожденіе микенскаго стиля. Наиболѣе зрѣлыя изъ сохранившихся произведеній микенскаго искусства принадлежатъ, однако, къ категоріи рѣзьбы на камнѣ, золотыхъ дѣлъ мастерства и художественнаго гончарнаго дѣла.



Обломокъ микенской вазы съ изображеніемъ воиновъ. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Рѣзьба на камнѣ оставила по себѣ почти во всей области распространенія микенскаго искусства образцы въ гравированныхъ вглубь печатяхъ и предметахъ украшенія. Такъ какъ ихъ находили впервые на греческихъ островахъ, то имъ дано названіе островныхъ. По этимъ памятникамъ древности, начиная съ критскихъ, можно прослѣдить переходъ отъ эгейскаго искусства къ микенскому, отъ ȯбразныхъ письменъ къ буквамъ, отъ простыхъ орнаментовъ и изображеній животныхъ и людей къ охотничьимъ и военнымъ сценамъ, отъ стараго вѣрованія въ демоновъ — къ греческому героическому миѳу. Что касается до формъ, то въ изображеніяхъ, рѣзанныхъ на печатяхъ и на каменьяхъ, служившихъ украшеніями, мы находимъ, въ періодѣ зрѣлости микенскаго искусства, хорошо понятыя, только чрезчуръ длинныя фигуры съ тонкой, „осиною" таліей, находимъ живыя и выразительныя движенія, какія обычно встрѣчаются во всѣхъ отрасляхъ этого искусства; въ костюмѣ изображенныхъ мужчинъ видимъ передники, похожіе на купальные штаны, въ костюмѣ женщинъ — постоянно повторяющіяся широкія, ниспадающія одѣянія; нерѣдко замѣтна склонность къ симметричности, которая здѣсь, какъ и повсюду, непосредственно приводила къ геральдическому стилю. Къ наиболѣе цѣннымъ памятникамъ этого рода принадлежатъ два овальныхъ камня для золотыхъ перстней, найденные въ одной изъ древнѣйшихъ микенскихъ гробницъ. На одномъ изображена охота на оленей, на другомъ битва (см. прилагаемую таблицу: „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастер-



История искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

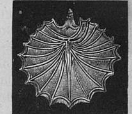
Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства.

По Брунну (ж, и), Перро и Шипье (а, б, г, е), Рейхелю (з) и Шухардту (в, д, і).

ства", фиг. *е*). На каменной печати изъ Крита представленъ демонъ съ ослиной головой, несущій на перекинутомъ черезъ плечо шестѣ добычу охоты, — pendant къ людскимъ фигурамъ съ ослиною головою, которыя мы видѣли въ микенскихъ фрескахъ (та же табл., фиг. *ж*). Извѣстное изображеніе на золотомъ кольцѣ, представляющее группу женщинъ съ цвѣтами въ рукахъ, подъ деревомъ, еще не объяснено удовлетворительно (та же табл., фиг. *з*).

Полипъ. Микенская золотая бляха. По Шухардту.

Произведенія золотыхъ дѣлъ мастерства, найденныя въ числѣ памятниковъ микенской культуры, даютъ возможность наглядно прослѣдить въ ней всѣ ступени развитія орнаментики и пластики. Отъ гладкихъ діадемъ до-микенскаго искусства Трои, не отличавшихся въ своихъ частностяхъ разнообразіемъ формъ, до золотыхъ кубковъ Вафіо надо было пройти длинный путь. Выбитые изъ листового золота предметы, найденные въ древнѣйшихъ гробницахъ Микенъ, орнаментированы выпуклыми концентрическими лиственными вѣнками съ розетками въ видѣ звѣздъ и цвѣтковъ нарциса, съ вилообразными и спиральными линіями во всевозможныхъ варіаціяхъ, иногда согнутыми въ три и четыре колѣна. Рядомъ съ этимъ, съ самаго начала являются, какъ особенность микенскаго искусства, орнаментальные мотивы, взятые изъ мѣстной природы. Главную роль играетъ полипъ или сепія (см. верхній рис. на этой стр.); ея восемь закручивающихся щупалецъ настолько подходятъ къ стилю спиральнаго орнамента, что ихъ, пожалуй, можно считать породившими этотъ стиль. Карлъ Тюмпель указываетъ на то, что сепія считалась священною въ смыслѣ животной демонологіи, и съ полнымъ основаніемъ видитъ въ ней родоначальницу Лернейской Гидры. Изъ растительнаго царства заимствована форма украшеній въ видѣ вѣерообразныхъ листьевъ (см. нижній рис. на этой стр.) и вѣнковъ изъ листьевъ, какъ самыхъ простыхъ, такъ и самыхъ сложныхъ очертаній. На другихъ предметахъ изъ листового золота встрѣчаются фигуры цѣлыхъ животныхъ — оленей, кошекъ, лебедей, орловъ, — иногда парами, на подобіе гербовъ. Головка одной золотой шпильки представляетъ собой цѣлую фигуру хорошо сформированнаго каменнаго барана. Къ представителямъ мѣстной фауны иногда присоединяются фантастическія существа Египта и Малой Азіи. Сфинксы (см. таблицу „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства", фиг. *д*) и грифы встрѣчаются ничуть не рѣдко. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, чаще другихъ довольно плохо моделированная фигура нагой женщины, окруженная


Микенская золотая бляха въ формѣ листа. По Шухардту.

летающими голубями: это — богиня Истаръ-Астарта-Афродита; ея нагота, по толкованію Рейхеля, вовсе не символъ женственности, а связана съ миѳомъ, вѣроятно еще до-семитическаго происхожденія, о путешествіи этой богини въ преисподнюю для искупленія душъ. Поэтому предметы подобнаго рода надо считать амулетами, сопровождавшими умершихъ въ могилу и обезпечивавшими для нихъ загробную жизнь (см. ту же таблицу, фиг. *в*). Элементы большинства этихъ орнаментныхъ мотивовъ найдены также на золотыхъ и серебряныхъ сосудахъ, происходящихъ изъ шахтообразныхъ усыпальницъ. Только украшеніе одного обломка серебрянаго кубка сильно уклоняется отъ орнаментаціи этого рода. Рельефъ на немъ изображаетъ оборону города, подъ стѣнами котораго сражаются стрѣльцы изъ лука и пращники (та же табл., фиг. *г*). Горы, деревья, крѣпость, своей малой взаимной связью въ смыслѣ ландшафта напоминаютъ произведенія поздне-ассирійскаго искусства. Но длинныя фигуры сражающихся, въ отношеніи своей героической наготы, соразмѣрности членовъ тѣла и живости движеній, не имѣютъ ничего подобнаго себѣ въ искусствѣ этой эпохи. Наиболѣе драгоцѣнными художественными произведеніями изъ числа найденныхъ въ древнѣйшихъ шахтообразныхъ усыпальницахъ надо признать клинки кинжаловъ. Изъ такъ называемой четвертой гробницы происходятъ, между прочимъ, пять бронзовыхъ клинковъ съ рисунками, живо и естественно выполненными золотою и серебряною насѣчкой. На одномъ изъ этихъ клинковъ, съ одной стороны изображенъ левъ, преслѣдующій антилопу, а съ другой—пять охотниковъ, борющихся со львомъ (та же таблица, фиг. *и*). Главная вещь изъ пятой гробницы — клинокъ съ золотою и серебряною выкладкою на обѣихъ сторонахъ, изображающею животныхъ въ родѣ кошки, нападающихъ на утокъ (та же таблица, фиг. *і*). Дѣйствіе происходитъ на рѣкѣ, въ водахъ которой плаваютъ рыбы, а на берегу растутъ цвѣты; но среди нихъ не видно ни папируса, ни лотоса. Это изображеніе вообще напоминаетъ до нѣкоторой степени живопись на полу въ Телль-эль-Амарнѣ, но, какъ съ основательностью замѣчаетъ Шухардтъ, египетскій кинжалъ изъ гробницы царицы Аа-готепъ походитъ на этотъ кинжалъ только тѣмъ, что также орнаментированъ. Эти металлическія инкрустаціи имѣютъ весьма важное значеніе, такъ какъ даютъ нѣкоторое понятіе о техникѣ и языкѣ формъ, съ которыми были выполнены, или, по крайней мѣрѣ, задуманы работы по металлу, прославленныя Гомеромъ, особенно знаменитый щитъ Ахиллеса, воспѣтый въ Иліадѣ. Такъ напр. золотой виноградникъ съ серебряными лозами и черненными гроздьями мы легко можемъ представить себѣ выполненнымъ техникою плоскихъ рисунковъ на микенскихъ клинкахъ. Наконецъ, въ высшей степени любопытны два кубка (та же табл., фиг. *а* и *б*) изъ куполообразной усыпальницы въ Амиклахъ (Вафіо). Они покрыты рисунками выбивной работы, превосходящими по силѣ, натуральности и жизненности изображеннаго все, что было создано ис-

кусствомъ раньше цвѣтущей поры Эллады. Представлена сцена ловли дикихъ или полудикихъ быковъ. На одномъ рисункѣ она происходитъ спокойно: нагой поселянинъ привязалъ за лѣвую заднюю ногу ревущаго быка, который покорно даетъ вести себя. Рисунокъ второго кубка, напротивъ того, полонъ жизни и движенія. Одинъ изъ быковъ сопротивляется, и его пришлось охватить сѣтью; другой быкъ сильнымъ прыжкомъ сбрасываетъ со своей спины одного изъ ловцовъ, а другого поднялъ на рога. Можно смѣло сказать, что ни современное этимъ рисункамъ египетское, ни современное имъ месопотамское искусство, не были въ состояніи изобразить въ боковомъ раккурсѣ профильную фигуру столь вѣрно и точно, какъ изображенъ здѣсь поселянинъ, падающій со спины быка; и при этомъ—какое отвращеніе отъ всякой схематизаціи натуры, сколько тщательности въ передачѣ мускулатуры человѣческаго тѣла и животныхъ, сколько чутья къ прелести разнообразныхъ мотивовъ движенія!

Произведенія микенской художественной керамики, послѣ того, какъ мы познакомились съ великолѣпными произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства, даютъ намъ очень мало новаго. Съ тѣхъ поръ, какъ Фуртвенглеръ и Лёшке издали въ 1886 г. свой классическій трудъ „Микенскія вазы“, число вновь найденныхъ осколковъ вазъ по меньшей мѣрѣ удвоилось, но, въ сущности, они только подтвердили исторію развитія микенскаго гончарнаго искусства, эскизно набросанную этими учеными. Микенскія вазы, расписанныя матовыми красками по глянцовитому или неглянцовитому фону, относятся къ болѣе древнему періоду, чѣмъ раскрашенныя лаковыми красками. Эти послѣднія составляютъ особенность всего греческаго искусства, включая въ него и микенское. Вазы, расписанныя матовыми красками, сформованы по большей части, а расписанныя лаковыми красками рѣшительно всѣ на гончарномъ кругѣ. Глиняные сосуды, раскрашенные лаковыми красками, можно раздѣлить на четыре класса, изъ которыхъ два первые, развивавшіеся параллельно, древнѣе двухъ остальныхъ. Сосуды перваго класса покрыты сплошь черной лаковой краской, по которой роспись произведена матовыми бѣлой и темнокрасной красками. На вазахъ второго класса—фонъ бѣлый или темнокоричневый, а рисунки исполнены темнокоричневой лаковой краскою и кое-гдѣ тронуты бѣлою. Сосуды третьяго класса свидѣтельствуютъ о значительномъ шагѣ впередъ, сдѣланномъ горшечнымъ производствомъ. Ихъ глина лучше, гладкая поверхность блеститъ теплыми желтоватыми тонами, украшенія написаны лаковой краской, принимающей всевозможные оттѣнки отъ желто-бураго до черно-бураго, причемъ подробности пройдены бѣлою краскою. Въ четвертомъ классѣ, который уже выходитъ за предѣлы микенской культуры, желтый фонъ болѣе матоваго или зеленоватаго тона, а въ орнаментаціи, исполненной лаковыми красками, встрѣчается снова красная.

Что касается до содержанія орнаментаціи первыхъ двухъ классовъ,

то микенскій стиль является въ немъ уже вполнѣ развитымъ: на ряду съ узорами, состоящими изъ спиралей и другихъ извивающихся линій, мы находимъ въ ней мотивы, заимствованные изъ мѣстной приморской природы, каковы напр. волны, рыбы, морскія звѣзды, акалефы, раковины, кораллы, полипы (см. верхній рис. на этой стр.); послѣдніе встрѣчаются особенно часто, причемъ ихъ щупальцы во всевозможныхъ изгибахъ, какіе только можно придумать, охватываютъ бока сосудовъ; употребляются также мотивы растительнаго царства — побѣги плюща, вѣтки деревьевъ, цвѣты лиліи, части пальмы, съ которой микенскіе мореплаватели, конечно, должны были познакомиться въ какой-нибудь изъ областей распространенія ихъ культуры. Въ стилѣ третьяго класса, вмѣстѣ со всѣми этими орнаментами, уже усвоенными микенскимъ золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, являются линейные узоры, происхожденіе которыхъ ошибочно приписываютъ ткацкому ремеслу, и чаще встрѣчаются фигуры птицъ, четвероногихъ, рѣже людей, какъ на описанной выше вазѣ съ воинами, но никогда не встрѣчается грифовъ, сфинксовъ, львовъ и настоящихъ египетскихъ цвѣтовъ лотоса. Рейнахъ замѣчаетъ, что и животныя геральдическаго стиля, попадающіяся въ орнаментаціи сосудовъ четвертаго класса, — отнюдь не заимствованія съ Востока, какъ это принимали до сего времени.

Глиняная ваза изъ Талиса. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Значеніе этой микенской орнаментики для исторіи развитія древняго искусства разъяснено преимущественно изслѣдованіями Ричля. Во всякомъ случаѣ, этотъ ученый совершенно правъ, признавая особенное развитіе растительнаго орнамента самостоятельнымъ художественнымъ дѣломъ „микенцевъ“, въ которомъ они имѣютъ право считаться предшественниками эллиновъ. Дѣйствительно; въ микенскомъ искусствѣ мы впервые встрѣчаемся съ свободно-вьющимися усиками растеній, впервые видимъ узоры, составленные изъ непрерывно изгибающихся и прерывающихся растительныхъ стеблей, — узоры, чуждые всему восточному искусству, но свойственные всему эллинскому и послѣ-эллинскому искусству (см. нижній рис. на этой стр.).

Микенская глиняная ваза. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Участь, которую уготовило микенскому искусству „переселеніе дорянъ, особенно ясно отражается именно въ живописи на вазахъ. Микенскій стиль смѣняется геометрическимъ, съ важнѣйшей разновидностью котораго мы познакомимся, когда будемъ говорить о такъ называемомъ дипилонскомъ стилѣ. Этотъ послѣдній, однако, развился отнюдь не изъ микенскаго стиля, а совершенно самостоятельно. Въ настоящее время, особенно послѣ изслѣдованій Бёлау, намъ извѣстно, что геометрическій стиль вѣроятно и на греческой почвѣ существовалъ прежде микенскаго, что онъ, будучи, такъ сказать, „народнымъ“ стилемъ, всегда былъ на ней въ употребленіи совмѣстно съ микенскимъ, и что послѣ того, какъ микенская культура угасла, снова сдѣлался нераздѣльно господствующимъ и сталъ развиваться далѣе. Какъ мы уже видѣли, микенская орнаментика не была свободна отъ чуждыхъ, преимущественно египетскихъ вліяній. Къ египетскимъ сѣткамъ спиралей и рядамъ цвѣтовъ лотоса присоединялись египетскіе сфинксы и азіятскіе грифы. Въ микенскихъ гробницахъ найдено довольно много чисто-египетскихъ предметовъ, а Флиндерсъ Петри доказалъ присутствіе въ Египтѣ немалаго количества микенскихъ произведеній, свидѣтельствующихъ о торговыхъ сношеніяхъ, существовавшихъ между сѣвернымъ и южнымъ берегами восточной части Средиземнаго моря. Роль посредника въ этихъ сношеніяхъ часто игралъ островъ Критъ. Однако греческія героическія сказанія повѣствуютъ, что „данайцы, братья египтянъ“, прибыли въ Аргосъ, и никто не станетъ оспаривать того, что герои Иліады и Одиссеи принадлежали сами къ народу мореплавателей.

Но какъ ни убѣдительно, какъ ни остроумно защищалъ Гельбигъ еще въ 1896—97 гг. взглядъ, будто наиболѣе характеристичные изъ главныхъ предметовъ микенскихъ художественно-промышленныхъ производствъ суть издѣлія, вывезенныя изъ Финикіи, мы не можемъ согласиться съ этимъ ученымъ. Мы не усматриваемъ никакихъ связующихъ нитей между уцѣлѣвшими микенскими художественными произведеніями и дошедшими до насъ финикійскими, представляющимися во всѣхъ отношеніяхъ болѣе поздними и менѣе оригинальными. Всѣ главныя произведенія микенскаго искусства, включая сюда и обломки описанныхъ выше кубковъ, серебрянаго и золотого изъ Вафіо, представляютъ однимъ лишь имъ принадлежащій стиль арійско-европейскаго происхожденія въ своемъ основаніи. Бруннъ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Ничто здѣсь не напоминаетъ намъ ни египетскаго, ни ассирійскаго искусства, ни также кипрскихъ работъ смѣшаннаго стиля, тогда какъ, напротивъ того, мы не находимъ здѣсь ничего, что сколько-нибудь противорѣчило бы греческому характеру въ самомъ общемъ его смыслѣ“.

Конечно, по „микенскому вопросу“ разрѣшены далеко не всѣ загадки. Будущія открытія покажутъ, дѣйствительно ли слѣдуетъ искать центральный пунктъ эгейско-микенскаго искусства на Критѣ, а не на

континентѣ, равно какъ и то, можно ли сводить различіе между стилями, наблюдаемыми въ микенскомъ искусствѣ, къ вытѣсненію значительно болѣе древней „пелазгійской“ культуры грубѣйшею ахейской (Риджвей), или же слѣдуетъ считать древне-европейское „мужицкое искусство“, никогда вполнѣ не вытѣсненное, мостомъ черезъ пропасть, отдѣляющую до-эллинское искусство на греческой почвѣ отъ эллинскаго.

Во всякомъ случаѣ, пока новыя открытія не доставятъ намъ лучшихъ данныхъ, чѣмъ уже имѣющіяся, мы будемъ, вмѣстѣ съ Брунномъ, Фуртвенглеромъ, Лёшке, Мильхгеферомъ, Шухардтомъ, Рейнахомъ, Перрò, Эвансомъ и многими другими извѣстными археологами, признавать микенское искусство національнымъ для до-дорическаго населенія восточной Греціи и острововъ Эгейскаго моря, — искусствомъ, сохранившимъ свой національный характеръ благодаря тому, что всѣ чужіе элементы, которые къ нему несомнѣнно притекали, оно перерабатывало самостоятельно и по большей части совершенно поглощало.

2. Доисторическое искусство Сиріи (Финикіи, Кипра и Палестины).

Сирія, лежащая между Месопотаміей и Средиземнымъ моремъ, между Египтомъ и Малой Азіей, съ самаго начала своей исторіи, какъ въ художественномъ, такъ и въ политическомъ отношеніи, попеременно попадала въ зависимость отъ того или другого изъ своихъ могущественныхъ сосѣдей, которые намъ извѣстны, какъ старѣйшіе изъ художественныхъ народовъ всего міра. Обращаясь взорами за море, Сирія очутилась, по крайней мѣрѣ въ первомъ тысячелѣтіи до Р. Х., въ роли распространительницы достояній египетской и вавилонско-ассирійской культуръ, какъ она ихъ понимала, — распространительницей при помощи своихъ судовъ до самаго дальняго запада сѣверной Африки и южной Европы, и даже еще дальше. Жители ассирійской береговой полосы, на долю которыхъ выпала эта роль, были финикійцы, эти „царственные купцы“ до-эллинскаго періода древняго міра. Кипръ, островъ мѣди и кипарисовъ, единственный большой островъ по близости сирійскаго берега, само собою разумѣется, былъ занятъ древнѣйшими изъ финикійскихъ колоній.

Кипрское искусство, на раннюю связь котораго съ микенскимъ мы уже указали, представляется въ первой половинѣ перваго тысячелѣтія до Р. Х. лишь вѣтвью финикійскаго. Обращаясь къ континенту, то же самое можно сказать относительно Палестины, граничившей на югѣ сирійской области съ Финикіей. Евреи тѣмъ болѣе были вынуждены держаться искусства своихъ ближайшихъ родичей и сосѣдей, что, съ развитіемъ у нихъ понятія объ единомъ, личномъ, но невидимомъ божествѣ, они поставили себѣ задачу, рядомъ съ которой не могла идти самостоятельная переработка египетскихъ и вавилонскихъ художественныхъ элементовъ.

Обыкновенно было принято считать, что древнѣйшія изъ уцѣлѣв-

шихъ произведеній финикійскаго искусства, за исключеніемъ нѣкоторыхъ стѣнъ, сложенныхъ изъ тесанныхъ призматическихъ камней, и сооруженій въ скалахъ, лишенныхъ всякихъ украшеній, относятся никакъ не дальше, чѣмъ къ первому тысячелѣтію до нашей эры; но въ послѣднее время нѣкоторые изслѣдователи, во главѣ которыхъ стоитъ заслуженный археологъ Гельбигъ, вообразили, что имъ удалось открыть финикійское искусство второго тысячелѣтія до Р. Х., и притомъ въ памятникахъ, не уступающихъ своимъ значеніемъ микенскимъ. Мы уже говорили выше (стр. 251), что не можемъ присоединиться къ этому мнѣнію. Въ самое недавнее время Эвансъ указалъ на возможность совершенно противуположнаго, а именно того, что знаменитая азбука финикійцевъ, на которыхъ до сей поры смотрѣли какъ на изобрѣтателей буквеннаго письма, заимствована ими отъ микенцевъ.

Развалины храма въ Амриѳѣ. По Ренану.

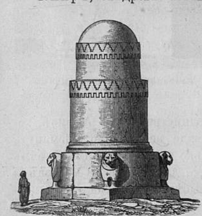
Древне-финикійскіе города: Арадъ, Мараѳъ (нынѣ Амриѳъ), Гебалъ (впослѣдствіи Библосъ), Сидонъ, Тиръ, длиннымъ рядомъ тянулись съ сѣвера къ югу по узкой береговой полосѣ, между поросшимъ кедрами Ливаномъ и голубымъ Средиземнымъ моремъ, нерѣдко выступая изъ этого ряда на прибрежные острова. До конца вторaго тысячелѣтія, по части торговыхъ и другихъ сношеній первенствовалъ Сидонъ, вскорѣ послѣ 1000 г. до Р. Х. уступившій свое преобладаніе Араду на сѣверѣ и Тиру на югѣ. Достойные вниманія памятники древне-финикійскаго зодчества сохранились почти единственно въ Амриѳѣ, городѣ, родственномъ Араду. Изъ нихъ, прежде всего надо упомянуть объ остаткахъ нѣсколькихъ храмовъ. Но только одинъ изъ нихъ устоялъ донынѣ (см. рис. на этой стр.). Посреди двора, длиною въ 48 метровъ и шириною въ 55 метровъ, стѣны котораго высѣчены въ скалистой возвышенности, на подножіи, имѣющемъ 3 метра въ вышину, занимающемъ площадь около $5^1/_2$ квадратныхъ метровъ и составляющемъ одно цѣлое съ массой скалы двора, возвышается небольшой храмъ въ видѣ часовни, съ плоской крышей, съ тремя глухими стѣнами и съ одною, лицевою, открытой. Крыша, съ внутренней стороны слегка сводчатая, снаружи обведена египетскимъ карнизомъ и состоитъ изъ одной плиты. Другую часовню, находившуюся неподалеку отъ этой, Ренанъ нашелъ совершенно развалившеюся; тѣмъ не менѣе можно было убѣдиться, что вогнутая полоса ея карниза была орнаменнтирована египетскими уреями.

Изображеніе на одной библосской монетѣ позднѣйшей эпохи (см.

верхній рис. на этой стр.) доказываетъ, что настоящій финикійскій храмъ, обыкновенно помѣщавшійся на просторномъ дворѣ, составлявшемъ его главную часть, иногда заключалъ въ себѣ лишь священный символъ божества — натуральную глыбу метеора или искусственный конусообразный камень. На упомянутой монетѣ, справа, изображенъ священный дворъ храма съ возвышающимся на немъ конусообразнымъ камнемъ, слѣва — примыкающая ко двору часовня уже греческаго стиля.

Библосская монета.
По Перро и Щипье.

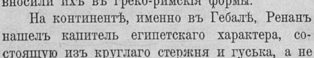
Памятники древняго некрополя въ Амриѳѣ также даютъ намъ нѣсколько точекъ отправленія. Одна изъ надмогильныхъ башенъ (см. нижній рис. на этой стр.) состоитъ изъ низкаго квадратнаго цоколя и изъ трехъ цилиндрическихъ ярусовъ, съ приближеніемъ къ вершинѣ башни уменьшающихся въ своемъ объемѣ. На углахъ цоколя, изъ круглой стѣны выступаетъ передней половиной туловища по льву. Оба верхніе яруса окружены рельефнымъ зубчатымъ карнизомъ съ вѣнцомъ ассирійскихъ уступчатыхъ зубцовъ. Здѣсь мы видимъ подражаніе ассирійскимъ образцамъ такъ же, какъ въ описанномъ выше храмикѣ подражаніе нѣкоторымъ египетскимъ формамъ.


Надгробная башня въ Амриѳѣ.
По Ренану.

Кипръ, съ древнѣйшихъ временъ священный островъ финикійской Астарты, греческой Афродиты, вышедшей изъ пѣны морской у его береговъ, изобиловалъ храмами этой богини. По его южному берегу отъ запада до востока шли города: Паѳосъ, Куріонъ, Амаѳъ, Китіонъ (нынѣ Ларника). Затѣмъ, внутри острова находились Идалія (Дали) и Голгосъ (Аѳіено). На монетахъ позднѣйшаго времени съ изображеніемъ главнаго паѳосскаго святилища Афродиты и голубей при немъ (см. верхній рис. на стр. 255), это святилище имѣетъ, въ отношеніи архитектуры, отдаленное сходство съ маленькими, найденными въ Микенахъ моделями храмовъ, вытисненными изъ листоваго золота, и на которыхъ мы видимъ также сидящихъ голубей (см. нижній рис. на стр. 255). Это объясняется различнымъ образомъ. Одни изъ писателей видятъ въ средней, болѣе высокой части зданія лишь пристройку для входныхъ воротъ двора храма, тогда какъ другіе усматриваютъ въ изображеніи указаніе на то, что храмъ былъ раздѣленъ на три пространства, изъ которыхъ среднее было выше боковыхъ, въ родѣ египетской гипостильной залы, или, можетъ быть, микенскаго мужскаго мегарона.

Болѣе осязательные результаты раскопокъ на Кипрѣ получены по части орнаментики финикійскаго зодчества. Капители колоннъ, высѣченныя изъ одного и того же куска, какъ и ихъ стержни, встрѣчаются на Кипрѣ гораздо чаще, чѣмъ на континентѣ. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, нѣтъ недостатка въ орнаментированныхъ стелахъ, пластинкахъ и другихъ предметахъ, знакомящихъ насъ съ финикійскою орнаментикою. Разумѣется, надо быть осторожнымъ, чтобы не приписать финикіянамъ остатковъ позднѣйшаго, греко-римскаго искусства, которыхъ встрѣчается не мало какъ на Кипрѣ, такъ и въ Сиріи. Но весьма поучительно, что восточные мотивы орнамента до такой степени вошли въ плоть и кровь художниковъ этихъ мѣстностей, что они до позднѣйшихъ временъ вносили ихъ въ греко-римскія формы.

Паѳосская монета. По Перро и Шипье.



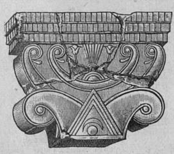
На континентѣ, именно въ Гебалѣ, Ренанъ нашелъ капитель египетскаго характера, состоящую изъ круглаго стержня и гуська, а не подалеку отъ означеннаго мѣста, въ Эдде, — капитель, состоящую изъ кольца, подушки и четырехугольной плиты и напоминающую собою микенскую и болѣе позднюю дорическую капители. На Кипрѣ найдены болѣе богатыя и разнообразныя формы: изъ нихъ прежде всего укажемъ на нѣсколько капителей въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. верхній рис. на стр. 256), происшедшихъ вѣроятно отъ египетскихъ капителей въ видѣ чашечки цвѣтка колокольчика и пальметтныхъ деревьевъ и представляющихъ собою зачаточную форму іонической капители. Повидимому, эти капители принадлежали не постройкамъ, а могильнымъ стеламъ и ничего не поддерживали. Весьма характерна капитель, изображенная на нижнемъ рис. на стр. 256. Надъ чашечкой съ обращенными въ разныя стороны волютами, между которыми вставленъ треугольникъ, украшенный изображеніемъ полумѣсяца и солнечнаго диска, лежатъ двѣ или три чашечки съ волютами, закрученными кверху, и въ срединѣ верхней чашечки помѣщенъ лучеобразный сирійскій кустъ лотоса, который мы уже видѣли въ Египтѣ (ср. стр. 167 и 168). Это преобразованіе и самостоятельное примѣненіе мотива „египетскаго пальметтнаго дерева“, какъ указываетъ на то Ричль, — единственное оригинальное художественное созданіе финикіянъ. Тотъ же мотивъ въ сокращенномъ видѣ мы встрѣчаемъ и въ собственно „финикійской пальметтѣ“, несчетное число разъ повторяющейся въ финикійскомъ искусствѣ. На двухъ алебастровыхъ плитахъ въ Луврѣ (см. рис. на стр. 257), найденныхъ въ Арадѣ, мы видимъ какъ-бы ковровый узоръ, соста-

Вытисненное изъ золотого листка изображеніе храма, найденное въ Микенахъ. По Шухардту.

вленный изъ рядовъ этихъ пальметтъ. Плетенье изъ ассирійской ленты окаймляетъ этотъ узоръ. На одной изъ плитъ, въ нижней ея части, изображенъ крылатый сфинксъ, а на другой, составленное изъ финикійскихъ пальметтъ новое пальметтное дерево, подобное ассирійскому священному дереву, помѣщено между двумя поднимающимися на него грифами. Египетскій крылатый дискъ безчисленное множество разъ повторяется въ финикійскихъ орнаментахъ, часто въ соединеніи со змѣею-уреемъ; нерѣдко встрѣчается также древне-халдейское соединеніе полумѣсяца съ круглой звѣздой или съ солнечнымъ дискомъ. Какъ эти символы впослѣдствіи примѣшивались въ Финикіи къ греко-римской орнаментикѣ, — показываетъ намъ кусокъ фриза изъ храма въ Гебалъ-Библосѣ, хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. верхній рис. на стр. 258).

Кипрская капитель. Съ фотографіи.

То же самое сочетаніе египетскихъ и ассирійскихъ мотивовъ, какъ въ зодчествѣ и орнаментикѣ, мы видимъ также и въ пластикѣ Финикіи и Кипра. Какъ долго египетское вліяніе сохраняло за собой руководящую роль на сирійскомъ континентѣ — доказываетъ саркофагъ Эхмуназара, найденный въ Сидонѣ и хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. нижній рис. на стр. 258). Каменная крышка его, по египетскому обычаю, представляетъ собой подобіе муміи умершаго съ очевидно портретнымъ изображеніемъ головы. Весьма возможно, что это изваяніе исполнено руками египтянина. Однако его относятъ лишь къ началу IV вѣка до Р. Х.



Кипрская капитель. По Перрò и Шипьè.

Развитіе финикійской мелкой пластики на континентѣ Гёзè излагаетъ на основаніи терракоттовыхъ фигуръ, найденныхъ въ Финикіи. Отъ періода перваго владычества Египта надъ Финикіей ничего не сохранилось. Во всякомъ случаѣ, въ древнѣйшихъ терракоттовыхъ фигуркахъ замѣтно намѣреніе подражать ассирійскому искусству. Это ясно видно напр. въ небольшой колесницѣ, запряженной четверикомъ, въ Луврскомъ музеѣ. Лишь послѣ того, какъ въ саисскую эпоху Египта финикіяне снова подпали подъ его владычество, ихъ художники стали подражать болѣе мягкому египетскому стилю. Это выказывается преимущественно въ терракоттовыхъ фигуркахъ сидящихъ женщинъ съ египетскимъ головнымъ уборомъ и въ статуеткахъ бога-карлика Беса (см.

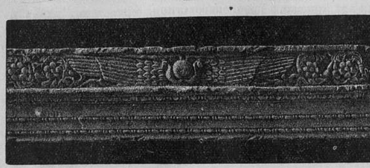
стр. 183). Но съ VI столѣтія до Р. Х. финикіяне начали подражать архаическому стилю грековъ. Это видно въ особенности въ женскихъ фигуркахъ во весь ростъ, въ іоническихъ костюмѣ и прическѣ. Само собою разумѣется, что, въ виду малой самостоятельности финикіянъ по части искусства, эти произведенія нельзя считать прототипами архаическаго греческаго стиля, за какіе принимали ихъ довольно долго. Финикіяне всегда были и оставались подражателями.

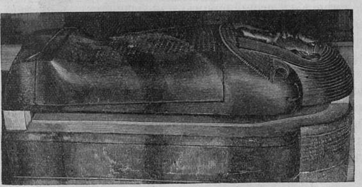
Финикійская алебастровая плита. По Перрò и Шипьè.

Подобный же ходъ развитія представляютъ кипрскія, изваянныя изъ мѣстнаго мягкаго известняка статуи, экземпляры которыхъ находятся во всѣхъ археологическихъ музеяхъ Европы, но большинство которыхъ попало въ парижскій Лувръ и, благодаря Чеснолѣ, въ нью-іоркскій музей. Внѣшняя особенность большинства этихъ статуй различной величины состоитъ въ томъ, что всѣ онѣ, хотя и изваяны съ лицевой стороны въ строго-фронтальномъ положеніи, однако имѣютъ характеръ полурельефовъ. Назначеніемъ ихъ было стоять прислоненными спиною одна къ другой или къ стѣнѣ, а потому ихъ задняя сторона не только оставлена не отдѣланною, но и нерѣдко представляетъ грубую плоскость, какъ будто все изваяніе было сзади приплюснуто во всю длину. Въ стилѣ этихъ статуй, вмѣстѣ съ ассирійскимъ или египетскимъ элементами съ самаго начала является еще третій элементъ, который можно назвать только греческимъ. Еще первобытные обитатели Кипра были родственны грекамъ, и вслѣдъ за финикійской колонизаціей острова съ юга послѣдовало заселеніе его эллинами съ сѣвера. Поэтому весьма возможно, что, какъ допускаетъ это Бруннъ, среди художниковъ, работавшихъ на Кипрѣ, вначалѣ было очень мало лицъ арійскаго происхожденія, и что они, подчиняясь вкусу заказчиковъ-финикіянъ, а также вслѣдствіе неимѣнія передъ глазами иныхъ образцовъ, держались въ VIII-мъ столѣтіи ассирійскаго, въ VII-мъ саисско-египетскаго художественнаго стиля, и только въ VI-мъ вѣкѣ, подъ вліяніемъ архаическаго греческаго искусства, получили опять самостоятельность. Для ассирійской эпохи Кипра характерна напр. мужская статуя нью-іоркскаго музея (см. рис. на стр. 259). Въ ней можно узнать семитическій овалъ лица, азіятскій головной уборъ, ассирійскую манеру изображать волосы на головѣ и бородѣ, длинную, спускающуюся внизъ безъ складокъ одежду; но въ ней замѣтно также и отклоненіе отъ ассирійскаго стиля, а именно въ бритыхъ усахъ, въ сглаженныхъ мышцахъ рукъ, въ небольшихъ складкахъ накину-

Финикійская алебастровая плита. По Перрò и Шипьè.

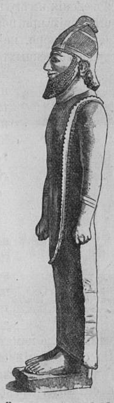
той на плечи части костюма. Переходъ къ египетскому вліянію представляетъ другая мужская статуя того же музея. Въ головномъ уборѣ, бородѣ и волосахъ на головѣ еще выказывается ассирійскій стиль, но все туловище обнажено вплоть до бедеръ, отъ которыхъ спускается внизъ египетскій передникъ, а на шеѣ надѣто египетское украшеніе. Вполнѣ египетскій отпечатокъ имѣетъ третья мужская статуя того же музея. Ея безбородое лицо обрамлено египетской прической; египетскому переднику соотвѣтствуютъ и египетскіе браслеты; туловище облечено въ безрукавую сорочку, плотно прилегающую къ тѣлу (см. рис. на стр. 260). Въ болѣе позднихъ кипрскихъ статуяхъ египетскаго характера можно прослѣдить, какъ постепенно углы рта и глазъ начинаютъ, въ манерѣ эллинскаго архаизма, оттягиваться къ вискамъ, подбородокъ болѣе выступать впередъ, высокіе головные уборы и прически исчезать. Наконецъ, являются фигуры совершенно греческія по типу, по одеждѣ и по ея складкамъ, какова напр. одна изъ мужскихъ статуй Луврскаго музея (см. рис. на стр. 261).


Фризъ Гебалъ-Библосскаго храма. Съ фотографіи Жиродона.


Саркофагъ Эхмуназара. Съ фотографіи Жиродона.

Блестящимъ образомъ процвѣтали въ Финикіи художественныя ремесла. До самой эпохи римскихъ императоровъ славились финикійскія ткани, особенно крашенныя сокомъ пурпурной улитки, открытымъ финикіянами; не менѣе славились и тонкія финикійскія издѣлія изъ цвѣтного стекла, которыя хотя и представляли собою съ VII вѣка подражаніе египетскимъ, однако, двѣ тысячи лѣтъ спустя, положили основаніе стеклянному производству Мурано. Менѣе значительно было въ Финикіи и на Кипрѣ гончарное дѣло. Тѣмъ не менѣе, въ историческомъ отношеніи, кипрская керамика чрезвычайно поучительна, такъ какъ мы,

вмѣстѣ съ Оберфальшемъ-Рихтеромъ, въ состояніи прослѣдить ее. начиная съ древнѣйшихъ доисторическихъ временъ. И здѣсь, въ сосудахъ, подражающихъ тыквамъ и плетенымъ корзинамъ, мы находимъ первоначальныя формы керамики. Затѣмъ появляются одна за другою разновидности стиля, которыя можно уподобить неолитическому стилю Европы, доисторическому Египта, древнѣйшему господствовавшему на островѣ Ѳерѣ и въ Аморгосѣ, равно какъ и развитому микенскому. Послѣднюю, до-финикійскую ступень представляютъ раскрашенные красной и черной красками сосуды (отъ 1200 до 900 г. до Р. Х.), черепки которыхъ, найденные въ Китіонѣ вмѣстѣ съ желѣзными предметами, находятся нынѣ въ музеѣ Грасси, въ Лейпцигѣ. Въ кипрскихъ вазахъ финикійской эпохи кое-гдѣ замѣтно вліяніе современнаго имъ дипилонскаго стиля съ его геометрическимъ раздѣленіемъ поверхности на поля. Вмѣстѣ съ тѣмъ встрѣчаются концентрическіе круги, розетки, египетскіе вѣнки изъ цвѣтовъ и бутоновъ лотоса, отдѣльныя неумѣло-исполненныя фигуры человѣка и животныхъ, иногда даже фризы съ изображеніями животныхъ. Однако до высшей точки развитія кипрская керамика никогда не достигала.


Кипрская статуя въ ассирійскомъ стилѣ. По Чеснолѣ.

Тѣмъ болѣе важную роль играли финикійско-кипрскія металлическія издѣлія, особенно щиты и плоскія чаши, украшенныя концентрическими кругами символическихъ орнаментовъ и изображеніями небесныхъ и земныхъ крылатыхъ существъ, рядовъ животныхъ, человѣческихъ фигуръ, охотничьихъ и военныхъ сценъ; и тѣ, и другія выдержаны въ ясно выраженномъ восточномъ стилѣ съ отпечаткомъ египетскаго и ассирійскаго вліяній то каждаго отдѣльно, то обоихъ вмѣстѣ. Выбитые изъ бронзы щиты, найденные лѣтъ десять тому назадъ въ гротѣ Зевса на Идѣ и описанные Гальбгерромъ и Орси, хранятся теперь въ Кандіи, въ тамошнемъ музеѣ. Съ Кипра происходятъ также остатки бронзоваго щита съ простымъ орнаментомъ, въ Луврскомъ музеѣ. Финикійскіе щиты Британскаго музея и Грегоріанскаго музея въ Ватиканѣ добыты изъ этрусскихъ гробницъ. Серебряныя и бронзовыя чаши этого рода украшены изображеніями частью выбивной, частью рѣзной работы. Серебряная чаша музея Кирхера въ Римѣ (см. рис. на стр. 262), на которой изображеніе въ совершенно египетскомъ духѣ сопровождается финикійской надписью, происходитъ изъ Палестрины; оттуда же добыты золоченыя серебряныя чаши той же коллекціи, на наружномъ краѣ которыхъ изображены въ египетскомъ стилѣ приключенія какого-то царя на охотѣ. Въ Цере, а именно въ гробницѣ Регулини-Галасси

сокровищамъ которой Грегоріанскій музей въ Римѣ преимущественно обязанъ своимъ значеніемъ, найдена серебряная чаша, на которой по наружному краю идетъ полоса съ изображеніемъ пѣшихъ и конныхъ воиновъ, средній кругъ представляетъ охоту на львовъ, а внутренній — нападеніе двухъ львовъ на быка. Въ Дали, на Кипрѣ, найдена вызолоченная серебряная чаша Луврскаго музея, на которой изображены львы, грифы и крылатые сфинксы, сражающіеся съ людьми. Всѣ эти произведенія имѣютъ большую важность, такъ какъ, благодаря своему распространенію при помощи финикійской торговли по всѣмъ берегамъ Средиземнаго моря, не мало содѣйствовали перенесенію на нихъ восточныхъ художественныхъ формъ. Греческаго и даже микенскаго въ этихъ изображеніяхъ уже нѣтъ почти ничего, и мы находимъ въ нихъ единственно египетскіе и ассирійскіе мотивы, а потому считаемъ совершенно напраснымъ искать мѣсто ихъ изготовленія, какъ дѣлаетъ это Бруннъ, на островѣ Кипрѣ, а не на континентѣ. Еще въ Иліадѣ (гл. XXIII, ст. 741—745) описывается серебряная чаша, представлявшая „Сидонянъ искусныхъ изящное дѣло.“

Кипрская статуя въ египетскомъ стилѣ. По Чесполѣ.

„Мужи ее финикійцы, по мглистому плавая понту,
Въ Лемносъ продать привезли, но какъ даръ предложили Θоасу“.

Корабли финикіянъ перевозили „по мглистому понту“ не только товары, но и переселенцевъ на дальній западъ извѣстнаго тогда міра. Славнѣйшею изъ финикійскихъ колоній, какъ извѣстно, былъ Карθагенъ, основанный въ 800 г. до Р. Х. Поселенія финикіянъ находились также на островахъ Сициліи, Сардиніи и Мальтѣ. Отъ до-римскаго времени въ Карθагенѣ сохранилось чрезвычайно мало памятниковъ, за исключеніемъ развалинъ городскихъ стѣнъ. Но смѣшанный египетскій, финикійскій, греческій и римскій стиль изображеній, уцѣлѣвшихъ на сѣверо-африканскихъ надгробныхъ камняхъ и обломкахъ разныхъ издѣлій, слабъ и не оказывалъ никакого вліянія. Отъ финикійскихъ храмовъ на Мальтѣ (Гагіаръ-Кимъ) и на небольшомъ сосѣднемъ островѣ Гоццо (Ла-Джигантейа) сохранились лишь остатки стѣнъ, частью циклопической, частью полигональной, частью мегалитической кладки, по которымъ можно различить почти только планы этихъ сооруженій. Въ нихъ замѣчательно яйцевидное закругленіе отдѣльныхъ покоевъ и употребленіе каменныхъ глыбъ поразительной величины, изъ которыхъ вырублены двери при входахъ и въ проходахъ.

Затѣмъ своеобразны „нурагены“ въ Сардиніи. Это — высокія, круглыя сооруженія въ видѣ усѣченныхъ конусовъ, сложенныхъ приблизительно горизонтальными рядами грубо-отесанныхъ камней; массивная стѣна колоссальной толщины такого сооруженія заключаетъ въ себѣ одно, а иногда и нѣсколько помѣщеній, похожихъ на пчелиные ульи и соединенныхъ между собой проходами и лѣстницами; потолокъ у нихъ —

сводчатый, образованный рядами камней выдвигающихся впередъ одинъ надъ другимъ. Остатки такихъ построекъ сохранились сотнями, и изъ нихъ многія, соединенныя между собой стѣнами, иногда, напр. въ Орту, образуютъ (по реставраціи Шипьè) нѣчто въ родѣ небольшой крѣпости; прежде ихъ считали гробницами или храмами, но теперь всѣ единогласно признаютъ, что онѣ служили если не жилищами, то сокровищницами, или убѣжищами на случай опасности. Къ подобнымъ сооруженіямъ можно причислить „талайоты" на Балеарскихъ островахъ, имѣющіе совершенно такое же устройство. „Нурагены" и „талайоты" въ прежнее время считались произведеніями финикіянъ, нынѣ же ихъ приписываютъ сѣверо-африканскимъ переселенцамъ до-карѳагенской эпохи, которые, какъ это доказываютъ многочисленные найденные здѣсь предметы, имѣли торговыя сношенія съ финикіянами и карѳагенцами. Дѣйствительно, чисто-сардинскія бронзовыя фигурки обитателей „нурагеновъ", представляющія по большей части воиновъ или охотниковъ и находящіяся въ музеѣ Кальяри, по своей натуралистичности и непосредственности, а вмѣстѣ съ тѣмъ и по варварской простотѣ и угловатости совершенно примитивной работы, не имѣютъ ничего общаго съ финикійскимъ стилемъ.

Кипрская статуя въ греческомъ стилѣ. Съ фотографіи Жиродона.

Вліяніе финикійскаго искусства распространилось къ востоку не дальше береговой полосы Сиріи. Тутъ лежала Палестина, священная страна Ветхаго Завѣта. Особенное вниманіе, возбуждаемое постройкою іерусалимскаго храма въ ряду вопросовъ исторіи древне-еврейскаго искусства, объясняется вліяніемъ религіи евреевъ на духовную жизнь человѣчества. Между тѣмъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ остатковъ стѣны на горѣ Сіонѣ или Моріа, о древности которыхъ еще ведутся споры, не осталось почти никакихъ слѣдовъ еврейскаго искусства до-александрійской эпохи. Описаніе храма и дворца Соломона въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 5—8) не оставляетъ однако никакого сомнѣнія въ томъ, что возвести эти сооруженія Соломонъ поручилъ финикійскимъ зодчимъ. Тирскій царь Хирамъ, между 1000—900 г. до Р. Х., удовлетворяя просьбѣ своего друга, Соломона, предоставилъ въ его распоряженіе неограниченное число камнетесовъ и плотниковъ; благодаря простой случайности, Хирамомъ звали и литейщика, котораго Соломонъ вызвалъ къ себѣ изъ Тира, „дѣлателя мѣди и исполнена художества, и разума, и вѣдѣнія, еже дѣлати всяко дѣло мѣдяное" (3 кн. Царствъ, гл. 7, ст. 14). Храмъ Соломона представлялъ въ планѣ три двора. Въ окружавшей его внѣшней стѣнѣ заключался

доступный для всѣхъ и каждаго передній дворъ, называвшійся „дворомъ язычниковъ“. Другая, болѣе высокая стѣна съ мѣдными вратами, выходившими на востокъ, югъ и сѣверъ, окружала второй дворъ — „дворъ евреевъ“. Третья стѣна, съ воротами, расположенными противъ воротъ второй стѣны, огораживала болѣе возвышенный „дворъ священниковъ“. На задней западной сторонѣ этого внутренняго двора стояло зданіе собственно храма, состоявшее изъ башнеобразныхъ воротъ, изъ открытыхъ сѣней, изъ высокаго „святилища“ и изъ кубовиднаго „святого святыхъ“, гдѣ хранился ковчегъ Завѣта со скрижалями заповѣдей. Фундаментъ и стѣны оградъ были сложены изъ большихъ каменныхъ глыбъ, стѣны храма — изъ тесаннаго камня; колонны дворовъ, крыша и деревянная обшивка святилища были кедроваго, а полы еловаго дерева. Но всѣ эти матеріалы были покрыты богатою облицовкой изъ листового золота. Въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 6, ст. 29) говорится: „на всѣхъ стѣнахъ храма около ваянія написа подобіемъ херувимовъ, и финики, и изваянна произницающая внутрь уду и внѣ уду“; дополненіемъ этому указанію можетъ служить видѣніе Іезекіиля (гл. 41, ст. 18); „финикъ посредѣ херувима: два лица херувиму: лице человѣческо къ финику сюду и сюду, и лице львово къ финику сюду и сюду“. Кто, читая эти слова, не подумаетъ о месопотамскомъ „священномъ деревѣ“ съ крылатыми фигурами по его бокамъ? Здѣсь могли играть нѣкоторую роль древне-вавилонскія преданія, занесенныя въ Халдею изъ Ура еще Авраамомъ. Наоборотъ, архитектура храма, безъ сомнѣнія, пользовалась главнымъ образомъ египетскими формами уже по тому одному, что это были единственныя, какими владѣли финикіяне въ столь древнее время, до ассирійскаго завоеванія. Попытки реставраціи храма, при которыхъ Шипьѐ принимаетъ это обстоятельство въ надлежащее соображеніе, во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать не болѣе, какъ произвольными измышленіями.

Финикійская серебряная чаша, найденная въ Палестринѣ. По Перрò и Шипьѐ.

Дворецъ Соломона описанъ нѣсколько точнѣе, чѣмъ храмъ. Колонны кедроваго дерева играли главную роль какъ въ сѣняхъ, такъ и въ галереяхъ дворца, равно какъ и въ его залѣ, о которой говорится: „и покры досками кедровыми домъ свыше надъ странами столповъ, и число столповъ четыредесять и пять, по пятинадесяти рядъ.“ Изъ литейныхъ работъ Хирама въ Іерусалимѣ особенно упоминается о двухъ: вопервыхъ,

о парѣ орнаментированныхъ „столповъ“ при входѣ въ храмъ, вышиною въ четырнадцать локтей, съ капителями вышиной въ пять локтей, получившихъ названія „Іахинъ“ и „Воасъ“; одни считаютъ ихъ свободно стоявшими колоннами, другіе—частями сооруженія; вовторыхъ, упоминается такъ называемое „море ліяно“ въ притворѣ священниковъ — исполинскій бассейнъ для воды въ формѣ плоской чаши, поддерживаемый хребтами двѣнадцати быковъ, расположенныхъ въ видѣ круга и обращенныхъ головами кнаружи. Херувимы внутри „святая святыхъ“, вышиною въ десять локтей, съ крыльями въ пять локтей длины, были оливковаго дерева и позолочены. Имѣли ли они человѣческій или звѣриный образъ, или представляли собою двупородныя существа, какъ херувимы въ видѣніи Іезекіиля, — неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ, эти крылатыя изваянія іерусалимскаго храма способствовали тому, что фантастическіе образы, созданные месопотамскимъ искусствомъ, разнообразно варіируемые, удержались въ искусствѣ до нашего времени.

3. До-эллинское искусство Малой Азіи (гиттитское, фригійское, ликійское и др. искусства).

Въ Сѣверной Сиріи мы находимъ первобытныя своеобразныя культуру и искусство, которыя, при помощи образныхъ письменъ и на основаніи общихъ стилистическихъ признаковъ, можно прослѣдить съ сѣвера до границъ Малой Арменіи, съ запада до самаго сердца Малой Азіи и до іоническихъ береговъ Средиземнаго моря, но средоточія которыхъ находились, повидимому, на мало-азійской почвѣ. Еще Райтъ и Сайсъ, а въ особенности Перрò и Шипьè, отстаивали мнѣніе, что носителями этой культуры и этого искусства были „гиттиты“ (геѳиты, хеты), которымъ въ XIV вѣкѣ до Р. Х. приходилось вести тяжкія войны съ египтянами и которые были извѣстны также евреямъ и ассиріянамъ. Пухштейнъ сомнѣвался въ этомъ и предлагалъ наименовать носителей этой культуры псевдогиттитами. Но со временъ П. Іенсена, который впервые разобралъ письмена этого народа и доказалъ, что онъ — родоначальникъ нынѣшнихъ арійскихъ армянъ, называвшихъ себя „гатійцами“, едва ли можно сомнѣваться, что „общеизвѣстное названіе гиттиты соотвѣтствуетъ названію гатійцы.“ Какъ бы то ни было, мы говоримъ объ искусствѣ тѣхъ гатійцевъ, письмена которыхъ, по Іенсену, были въ употребленіи между 1300—550 г. до Р. Х. Развалины произведеній гиттитскаго или гатійскаго зодчества, состоящія изъ стѣнъ нерѣдко циклопической кладки, свидѣтельствуютъ объ исчезнувшемъ могуществѣ и великолѣпіи. Издѣлія прикладного искусства, среди которыхъ заслуживаютъ вниманія амулеты, обѣщаютъ привести въ будущемъ къ неожиданнымъ заключеніямъ. До сихъ поръ значеніе гиттитовъ въ исторіи искусства основывается лишь на монументальныхъ произведеніяхъ ихъ скульптуры. Остатки ихъ крупныхъ изваяній найдены лишь въ ограниченномъ числѣ; чаще встрѣчаются фигуры львовъ, передняя часть которыхъ изваяна

вполнѣ кругло, остальное же тѣло исполнено рельефомъ. Но всего важнѣе—гиттитскія пластическія произведенія полувозвышенной работы, въ особенности тѣ, которыя украшали ворота городскихъ стѣнъ или были изваяны на скалахъ въ священныхъ или достопамятныхъ мѣстахъ. Принадлежность всѣхъ этихъ памятниковъ одному и тому же искусству, которую энергичнѣе всѣхъ отстаивали Перро и его англійскіе предшественники, а опровергалъ Густавъ Гиршфельдъ, которую снова сталъ защищать Пухштейнъ и окончательно доказалъ Іенсенъ, выказывается уже въ одинаковомъ и равномѣрномъ развитіи костюма изображенныхъ фигуръ, Сначала безбородые цари гиттитовъ носятъ высокую остроконечную шапку, короткую фуфайку и башмаки съ длинными носками, какъ это мы видимъ на всѣхъ памятникахъ этого народа. Впослѣдствіи остроконечная шапка становится принадлежностью боговъ, цари же довольствуются плоской шапкой и изображаются въ болѣе длинныхъ мантіяхъ; затѣмъ постепенно получаетъ право гражданства густая борода, и, въ заключеніе, одежда приближается къ ассирійской.

Въ отношеніи хронологіи этихъ изваяній мы пользуемся преимущественно изслѣдованіями П. Іенсена.

Два рельефа на скалахъ Карабели, близъ Нимфи, въ Лидіи, должно отнести къ концу второго тысячелѣтія до нашей эры. Они изображаютъ отдѣльныя мужскія фигуры, изъ которыхъ лишь одна хорошо сохранилась. Дѣйствительно ли это тѣ фигуры, которыя Геродотъ считалъ египетскими памятниками побѣдъ Сезостриса, — вопросъ нерѣшенный. Во всякомъ случаѣ, въ нихъ не замѣтно ничего египетскаго, но также нѣтъ ничего и ассирійскаго. Наиболѣе сохранившаяся фигура, въ остроконечной шапкѣ, въ обуви съ длинными носками, съ копьемъ и лукомъ, по своей приземистости и угловатости характеристична для древнегиттитскаго искусства.

Вѣроятно, довольно близкое сходство съ этими рельефами имѣетъ замѣчательный монументъ Эфлатунбунара, въ Ликаоніи. Его глухой кубовидный фасадъ увѣнчанъ монолитною плитою, на которой изображенъ солнечный дискъ съ громадными крыльями, простирающимися надъ всѣмъ памятникомъ. На отдѣльныхъ поляхъ представлены въ два ряда, одинъ надъ другимъ, отчасти подъ крылатыми солнечными дисками меньшихъ размѣровъ, вывѣтрившіяся теперь фигуры съ воздѣтыми руками. Руки, головы и верхнія части тѣла изображены en face, а ноги — въ профиль. Древность этого фантастическаго произведенія бросается въ глаза столько же, сколько и его гиттитскій характеръ.

Приблизительно къ 850 г. до Р. Х. относятся рельефы дворца въ Гюджюкѣ (Эйёкѣ) въ Каппадокіи. По его фасаду, справа и слѣва отъ входа, тянутся на цоколѣ каменные рельефы, изображающіе обряды богослуженія. Происходитъ поклоненіе быку. Божество стоитъ на двуглавомъ орлѣ, древнѣйшемъ изъ всѣхъ извѣстныхъ. Искусство гиттитовъ представляется здѣсь болѣе свободнымъ и зрѣлымъ, чѣмъ въ предыду-

щихъ памятникахъ. Чрезвычайно жизненно исполнены животныя (волы, овцы, львы); особенно замѣчательны головы львовъ, выступающія изъ угловъ стѣнъ вполнѣ скульптурально. Два сфинкса у воротъ имѣютъ видъ египетскихъ фигуръ въ ассирійскомъ вкусѣ; во всемъ остальномъ ассирійскаго вліянія не замѣтно.

Вѣроятно немногимъ моложе гюджюкскихъ рельефовъ знаменитыя изваянія на скалахъ въ большомъ открытомъ святилищѣ (Джасиликайя) Боггасъ-кёи, въ Каппадокіи. И здѣсь языкъ формъ все еще довольно свободенъ отъ ассирійскихъ оборотовъ; но по своему содержанію, эти изваянія, очевидно, подходятъ къ сирійскимъ и уже къ ассирійскимъ представленіямъ о божествѣ. Подобно описаннымъ выше рельефамъ Мальтаи (ср. стр. 226), они приводятъ насъ на небо, боги котораго стоятъ на животныхъ. Къ этимъ богамъ движутся длинныя процессіи низшихъ боговъ, среди которыхъ шествуетъ и царь; отдѣльные обряды и отдѣльныя фигуры изображены въ различныхъ мѣстахъ скалы. Жрецъ несетъ какъ-бы небольшой храмъ, увѣнчанный крылатымъ солнечнымъ дискомъ и подпираемый желобчатыми колоннами, волюты которыхъ загнуты книзу. Въ этихъ колоннахъ думали видѣть родоначальниковъ іоническихъ колоннъ, но Іенсенъ доказалъ, что здѣсь, какъ и въ группахъ знаковъ, встрѣчающихся въ другихъ мѣстахъ, мы видимъ лишь гиттитскіе іероглифы, относящіеся къ несущей фигурѣ, къ царю.

Гиттитскій рельефъ изъ Синдширли.
Съ фотографіи.

Старше ли или моложе описанныхъ остатковъ рельефъ на воротахъ Синдширли, въ сѣверной Сиріи, — трудно сказать, такъ какъ онъ сильно вывѣтрился. Іенсенъ склоненъ считать его относящимся къ немного болѣе раннему времени, чѣмъ 750 г. до Р. Х., уже по тому одному, что на немъ люди представлены бородатыми, тогда какъ болѣе древнія фигуры не имѣютъ бороды. Изваянія въ Синдширли, поступившія въ Константинопольскій музей, представляютъ, между прочимъ, мужчину и женщину, совершающихъ жертвоприношеніе, воина на конѣ и стрѣльца изъ лука. На рельефѣ изъ Синдширли, находящемся въ Берлинскомъ музеѣ, кромѣ фигуръ воиновъ (см. рис. на этой стр.), изображены богъ охоты со львиною головой и крылатый богъ съ головою грифа; кромѣ козловъ, быковъ

и львовъ, мы видимъ здѣсь еще крылатыхъ грифа и сфинкса. Вслѣдствіе близости Ассиріи, сюда очевидно уже проникли во множествѣ месопотамскіе мотивы. Приблизительно современны этому произведенію львы при воротахъ въ Марашѣ и Альбистанѣ, на правомъ склонѣ Тавра; охота на львовъ въ Ордасѣ, близъ Малатійи, можетъ быть отнесена къ 712—708 гг. Ассирійскій характеръ обнаруживается въ этихъ произведеніяхъ все яснѣе и яснѣе.

Вполнѣ ассирійскимъ языкомъ формъ, хотя отчасти и съ иностраннымъ акцентомъ, говоритъ рельефъ, перенесенный въ Берлинскій музей изъ Сактшегёзу, въ сѣверной Сиріи. На немъ изображена царская охота на львовъ, нѣсколько напоминающая собою ассирійскіе рельефы временъ Саргонидовъ; однако, въ виду отсутствія въ этомъ изображеніи обуви съ длинными носками, сомнительно — принадлежитъ ли вообще это произведеніе гиттитамъ. Но рельефъ на скалѣ въ Ивризѣ (Ибризѣ), на границѣ Ликаоніи и Киликіи, — памятникъ гиттитскаго искусства VII вѣка до Р. Х. Передъ исполинскою профильною фигурою гиттитскаго бога неба, украшеннаго гроздьями винограда, стоитъ менѣе большая фигура поклоняющагося ему царя. Въ этомъ рельефѣ даже лѣпка мускуловъ на ногахъ — ассирійская. Близко походитъ на него рельефное изображеніе царя въ Борѣ, въ западной части Тавра.

Развитіе искусства гиттитовъ во всей ихъ области шло, повидимому, однимъ и тѣмъ же путемъ. За направленіемъ, въ которомъ вообще не замѣтно ассирійскаго вліянія, слѣдовало другое, воспринимавшее представленія, но еще не самый языкъ отъ формъ Ассиріи, и, наконецъ, третье, которое было уже не въ состояніи отдѣлаться и отъ ассирійскихъ формъ. Затѣмъ искусство гиттитовъ, столько же древнее, сколько и слабое, быстро подчинилось ранне-греческому духу, врывавшемуся къ нимъ съ запада; само же оно было слишкомъ безсильно и неустойчиво для того, чтобы играть сколько-нибудь значительную роль посредника между искусствами Востока и Запада.

Область нынѣшней Арменіи, на сѣверо-востокѣ Малой Азіи, какъ это установлено В. Белькомъ и Леманномъ, занимали въ 600 г. до Р. Х. и позже халды, владѣвшіе до-армянскими клиновидными письменами. Относительно произведеній ихъ искусства въ Ванѣ и его окрестностяхъ положительныхъ данныхъ вообще имѣется мало. Повидимому, ихъ каменнымъ сооруженіямъ своды были такъ же чужды, какъ и художественно-развитая система колоннъ. Подпорами балокъ служили круглые столбы безъ базъ и капителей.

Нѣсколько раньше и одновременно съ искусствомъ гиттитовъ, на сѣверѣ и западѣ полуострова, омываемаго Чернымъ, Эгейскимъ и Средиземнымъ морями, процвѣтало другое мало-азійское искусство, болѣе богатое зачатками развитія; создатели этого искусства, принадлежавшіе

несомнѣнно къ арійскому племени, были того же корня, что и эллины, и съ раннихъ поръ находились съ ними въ самыхъ разнообразныхъ сношеніяхъ. Но прежде чѣмъ развитіе этого искусства окончилось, весь западный берегъ Малой Азіи достался іонійскимъ эллинамъ, которые насадили на немъ или противупоставили родственной имъ до-греческой жизни настоящую ранне-греческую культуру.

На порогѣ этого мало-азійскаго искусства стоитъ громадное произведеніе скульптуры, которое еще древніе греки считали однимъ изъ чудесъ искусства, если не самой природы: въ нишѣ, высѣченной въ скалѣ на сѣверномъ склонѣ Сипила и имѣющей 10 метровъ вышины, изваяна изъ натуральной скалы круглая фигура женщины на тронѣ которую прежде принимали за Ніобею, воспѣтую Гомеромъ, а нынѣ при, знаютъ изображеніемъ матери боговъ, Цибелы, описаннымъ у Павзанія. По словамъ Павзанія, это изваяніе исполнено сыномъ Тантала. Слѣдовательно, находясь въ мѣстности, входившей потомъ въ составъ лидійскаго царства, оно принадлежитъ сказочной Фригіи Тантала и Пелопса, считавшихся предками микенскаго царя Агамемнона. Такимъ образомъ, микенское искусство Трои было также и древне-фригійскимъ; и дѣйствительно, могильное сооруженіе, находящееся вблизи Сипила и связанное съ именемъ Тантала, несмотря на нѣкоторыя различія, можетъ быть приравнено къ куполообразнымъ усыпальницамъ Микенъ. Снаружи оно представляетъ собою круглое цилиндрическое сооруженіе, сложенное гладко изъ многоугольныхъ камней съ коническою верхнею частью, увѣнчанною изваяніемъ символа жизни (фаллуса). Внутри оно имѣетъ стрѣльчатый сводъ, образуемый выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней, и представляетъ глухую прямоугольную камеру съ правильнымъ соотношеніемъ отдѣльныхъ частей. Конусъ этой усыпальницы обвалился, такъ же, какъ и верхушки всѣхъ сосѣднихъ усыпальницъ. Символическія изображенія, изваянныя изъ краснаго трахита, которыя увѣнчивали его, разбросаны кругомъ.

Прочія произведенія искусства Малой Азіи, которыми мы должны здѣсь заняться, принадлежатъ послѣ-гомеровскимъ временамъ; слѣдовательно, древнѣйшія изъ нихъ относятся къ концу IX столѣтія до Р. Х.

Въ Лидіи, въ столицѣ которой, Сардахъ, съ начала VII вѣка (съ 694 г.) царили одинъ за другимъ Гигесъ, Ардисъ, Аліаттъ и Крезъ, наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего древнѣйшіе могильные курганы. Надъ всѣмъ полемъ, занятымъ близъ Сардъ этими курганами, высится надгробный холмъ Аліатта, по словамъ Геродота не уступавшій египетскимъ пирамидамъ. Если эта усыпальница не достигала вышины величайшей изъ нихъ, то превосходила ее своимъ объемомъ. Въ этой земляной насыпи, отчасти покрытой каменною кладкою, отъ которой остались лишь скудные слѣды, скрывалась прямоугольная камера съ плоскимъ потолкомъ, устроеннымъ изъ длинныхъ мраморныхъ глыбъ, и проходъ къ ней, крытый хотя и грубымъ, но правильно-круглымъ

коробовымъ сводомъ. Въ исторіи торговыхъ сношеній, равно какъ и въ исторіи прикладного искусства, лидійскіе цари обезсмертили себя изобрѣтеніемъ и распространеніемъ монеты. Древнѣйшія монеты временъ Гигеса и Ардиса, выбиты изъ электрона, сплава золота и серебра, имѣли яйцевидную форму и только на одной сторонѣ были снабжены углубленными символическими изображеніями, въ числѣ которыхъ видное мѣсто занимала лисица. Полагаютъ, что усовершенствованіе, состоявшее въ томъ, что ихъ стали чеканить изъ чистаго золота, а изображенія на нихъ дѣлать, по крайней мѣрѣ съ одной стороны, выпуклыми, проникло сюда вѣроятно изъ сосѣднихъ іоническихъ городовъ, Милета и Эфеса, въ Сардахъ же оно нашло себѣ подражаніе еще при Аліаттѣ и Крезѣ. Рисунокъ на этой страницѣ представляетъ одну изъ такихъ древнѣйшихъ лидійскихъ монетъ съ углубленнымъ изображеніемъ лисицы, находящуюся теперь въ Британскомъ музеѣ.

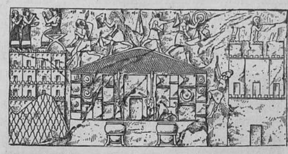
Лидійская монета. По Перрò и Шипьè.

Болѣе важны, чѣмъ могильные холмы Лидіи, на ряду съ которыми можно поставить могилы Каріи и Мизіи (Трои), гробницы въ скалахъ въ восточныхъ странахъ Малой Азіи, рѣзко отличающіяся отъ произведеній гиттитскаго искусства. Очень важно, что оба рода памятниковъ мало-азійскаго искусства, возникшіе рядомъ одно съ другимъ довольно одновременно, въ области своего распространенія почти исключаютъ одинъ другого. Гробницы въ скалахъ на сѣверѣ Малой Азіи встрѣчаются въ Пафлагоніи, на югѣ полуострова — въ Ликіи, а внутри страны — во Фригіи, въ болѣе поздней по-гомеровской Фригіи, Фригіи временъ царя Мидаса.

Для исторіи зодчества эти мало-азійскія горныя усыпальницы имѣютъ неоцѣнимое значеніе, такъ какъ чрезвычайно наглядно представляютъ намъ тотъ процессъ, которымъ формы деревянныхъ построекъ передавались постройкамъ изъ камня. Процессъ этотъ съ такой же ясностью можно прослѣдить развѣ только въ одной Индіи. Въ мѣстностяхъ Малой Азіи и Арменіи, изобиловавшихъ какъ лѣсомъ, такъ и дождями, развилась крыша съ фронтономъ на деревянныхъ стропилахъ. Дождливая погода требовала для сооруженія сѣдлообразной крыши, съ боковыми скатами, удобной для стока воды. Отвѣсныя передняя и задняя стороны двускатной крыши сами-собой превращаются въ фронтоны, а въ техникѣ плотничьяго дѣла берутъ при этомъ свое начало кровельныя стропила, переднія концы которыхъ образуютъ треугольникъ фронтона. Деревянныя постройки этого рода, въ которыхъ фронтонъ лицевой стороны нерѣдко выступалъ впередъ, образуя галлерею, подпираемую деревянными столбами, удовлетворяли, несмотря на свою недолговѣчность, потребностямъ жизни смѣнявшихся поколѣній. Но жилища умершихъ, предназначенныя для вѣчности, устраивались въ скалахъ, для приданія же имъ привычной привѣтливой внѣшности обиталища живыхъ людей, натуральная скала отдѣлывалась въ видѣ фасада деревяннаго жилища. Рель-

ефъ во дворцѣ Саргона, въ Ниневіи, изображающій разрушеніе храма съ фронтономъ въ армянскомъ городѣ (см. верхній рис. на этой стр.), доказываетъ, что уже въ 700 годахъ до Р. Х. въ Арменіи существовали храмы съ фасадами, увѣнчанными фронтономъ.

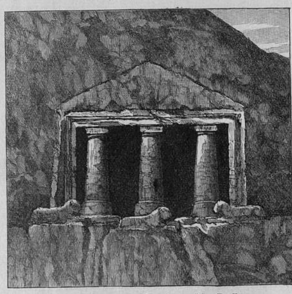
Фригійскіе фасады, высѣченные въ скалахъ, разбросаны близъ Кютагиджа (Kjutahijas) на пространствѣ 40 километр. въ длину по направленію съ сѣверо-востока на юго-западъ. Сѣверо-восточное городище фасадовъ въ скалахъ этой мѣстности извѣстно со времени путешествій Тексье, юго-западныя же усыпальницы близъ Айацинна (Ayazinn) открыты лишь въ 80-хъ годахъ Рамзаемъ. Въ новѣйшее время, Реберъ и Кёрте снова подвергнули изслѣдованію фригійскіе памятники въ скалахъ; одинъ изъ результатовъ этихъ изслѣдованій, особенно тѣхъ, которыя произведены Кёрте, состоитъ въ томъ, что не должно смѣшивать фасады, имѣющіе религіозное значеніе, съ могильными фасадами. Такъ называемую „Гробницу Мидаса“ (см. нижній рис. на этой стр.) и всѣ подобные ей фасады, орнаментированные геометрическимъ узоромъ, слѣдуетъ считать не усыпальницами, такъ какъ при нихъ нѣтъ погребальной камеры, а если и религіозными сооруженіями, то вмѣстѣ съ тѣмъ и памятниками умершихъ. Во всякомъ случаѣ, „Гробница Мидаса“, какъ видно изъ надписи на фригійскомъ, заимствованномъ отъ финикійскаго алфавитѣ, посвящена царю Мидасу, или сооружена для него. Подражаніе деревянной конструкціи выразилось здѣсь въ фальшивой двери, ведущей лишь въ плоскую нишу, въ каймѣ, обрамляющей фасадъ, а также въ формѣ фронтона. Кромѣ того, самый рисунокъ узора, не совсѣмъ подобный меандру, а состоящій изъ крестовъ, квадратовъ и четырехугольныхъ петель и покрывающій весь фасадъ, столь же легко могъ быть заимствованъ отъ подобныхъ орнаментовъ рѣзьбы по дереву, сколько и отъ



Ассирійскій рельефъ съ изображеніемъ древне-армянскаго храма съ фронтономъ. По Боттѣ

Гробница Мидаса, во Фригіи. По Перро и Шипье.

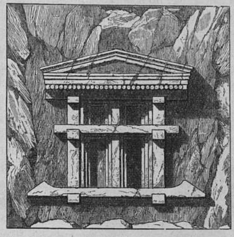
узоровъ на коврахъ, какъ это обыкновенно утверждаютъ. Подражаніе деревянной кровлѣ еще яснѣе видно въ фасадѣ Деликли-Таша. Къ важнѣйшимъ произведеніямъ этого рода принадлежитъ также памятникъ въ скалѣ близъ Арсланкайи. Онъ обработанъ съ трехъ сторонъ; на фронтонѣ его передней стороны находится сфинксъ, на фронтонѣ одной изъ боковыхъ сторонъ — грифъ, а на другой — левъ, поднявшійся на заднія лапы; въ нишѣ находится изображеніе великой матери боговъ, съ двумя львами по бокамъ. Это сооруженіе безусловно можно признать религіознымъ, и вся его орнаментація, хотя и мѣстнаго происхожденія, но отъ нея уже вѣетъ греческимъ духомъ; то же самое должно сказать о фризѣ изъ пальметтъ и бутоновъ на фасадѣ въ Кючукъ-ясили-кайѣ, въ которомъ его ассирійское происхожденіе выразилось столь же ясно, какъ и іоническій характеръ.


Горная гробница въ Гамбаркайѣ. По Густаву Гиршфельду.

Наоборотъ, въ такъ называемомъ юго-западномъ некрополѣ встрѣчаются настоящіе гробничные фасады. Подражаніе жилью обнаруживается въ нихъ не столько во внѣшности, сколько во внутренности. Въ погребальномъ покоѣ обыкновенно бываютъ вырублены ложе и при немъ каменное изголовье. Важнѣйшая изъ такихъ усыпальницъ — такъ называемая „развалившаяся гробница“, фасадъ которой украшенъ довольно хорошо изваянными львами и двумя воинами въ латахъ, сражающимися съ чудовищемъ. Вышеупомянутые фасады съ геометрическою орнаментаціей едва ли древнѣе всѣхъ другихъ, какъ это полагали до сего времени. Переходнымъ звеномъ является именно памятникъ въ Арсланкайѣ. Изъ всѣхъ этихъ произведеній, повидимому, ни одно нельзя отнести къ болѣе раннему времени, чѣмъ VII вѣкъ до Р. Х., и едва ли какое-либо изъ нихъ исполнено раньше разгрома лидійскаго царства персидскимъ царемъ (546 до Р. Х.). Въ той же мѣстности находится еще вторая, болѣе поздняя серія гробницъ въ скалахъ, съ фасадами совершенно эллинскаго характера. До сихъ поръ полагали, что происхожденіе ихъ относится къ V и IV столѣтіямъ до Р. Х. Однако Кёрте и Реберъ доказали, что онѣ принадлежатъ эпохѣ римскихъ императоровъ. Лишь одна изъ нихъ могла бы быть приписана промежуточ-

ной эпохѣ, именно гробница, открытая Кёрте близъ Кёкче-Киссика: по своему гладкому фасаду съ фронтономъ и по колоннамъ своей открытой галлереи она подходитъ ближе къ пафлагонскимъ гробницамъ въ скалахъ, чѣмъ къ болѣе древнимъ, фригійскимъ.

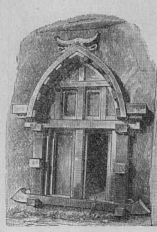
Эти пафлагонскія гробницы въ скалахъ, изслѣдованныя Густавомъ Гиршфельдомъ и отчасти имъ же открытыя, отличаются полугреческимъ стилемъ и погребальными покоями съ открытыми проходами къ нимъ, а также портиками на колоннахъ, въ томъ родѣ, какъ мы находимъ во Фригіи всего лишь однажды. Портикъ передъ гробницей въ Гамбаркайѣ (см. рис. на стр. 270) имѣетъ три, многіе изъ портиковъ въ Искелибѣ двѣ колонны, а одинъ изъ нихъ всего лишь одну колонну. Колонны съуживаются кверху, покоятся на массивныхъ подножіяхъ и, вмѣсто капителей снабжены четырехугольными плитами, а иногда и нѣсколькими плитами, лежащими одна на другой. Нѣсколько отличны только капители колоннъ четвертой гробницы въ Искелибѣ, состоящія изъ львиныхъ головъ.



Ликійская горная гробница съ трехугольнымъ фронтономъ. По Тексье.

Ликійскія гробницы въ скалахъ, самымъ тщательнымъ образомъ изслѣдованныя въ новѣйшее время и описанныя Бенндорфомъ, отличаются вполнѣ очевиднымъ подражаніемъ деревяннымъ постройкамъ. Хотя ни одна изъ нихъ не древнѣе гробницъ персовъ, многія моложе завоеванія Ликіи македонянами, а нѣкоторыя близки къ постройкамъ и изваяніямъ совершенно греческаго стиля, однако по своему типу онѣ относятся очевидно къ до-греческому періоду, и такъ какъ ничего подобнаго имъ не встрѣчается нигдѣ, то во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать ихъ національными ликійскими памятниками. Эти каменные фасады гробницъ и погребальныя постройки Ликіи представляютъ собою точныя копіи мѣстныхъ деревянныхъ бревенчатыхъ строеній. Въ нихъ можно ясно различить пороги, столбы, рамы, балки. Концы балокъ сильно выступаютъ наружу и иногда загнуты крючкообразно. Плоская, далеко выдающаяся впередъ кровля образуется плотно прилегающими другъ къ другу круглыми брусьями, на которыхъ покоятся доски настилки. Въ гробницахъ Ликіи, какъ напр. въ одной изъ гробницъ въ Хойранѣ, иногда можно распознать лишь фасадъ подобнаго деревяннаго дома, воспроизведеннаго изъ камня, а иногда, какъ въ другой хойранской гробницѣ, воспроизведены двѣ стороны дома и, наконецъ, иногда, какъ напр. въ Пинарѣ, три стороны, такъ что задняя стѣна сливается

со скалой; иной разъ, хотя и рѣдко, какъ напр. въ Феллосѣ, всѣ четыре стороны гробницы отдѣлены отъ скалы. Кровля этихъ гробницъ — вообще плоская, но встрѣчаются также въ значительномъ числѣ крыши съ фронтономъ. Фронтонъ имѣетъ видъ прямолинейнаго, но низкаго трехугольника, какъ напр. въ одной гроницѣ Антифеллоса (см. рис. на стр. 271). У одной изъ гробницъ въ Пинарѣ (см. рис. на этой стр.) фронтонъ — высокій, имѣющій видъ остроконечной арки, увѣнчанной бычачьими рогами. Одинъ каменный саркофагъ въ Антифеллосѣ представляетъ собой какъ-бы отдѣльно стоящій деревянный домъ, увѣнчанный остроконечной аркой; въ немъ удивительнымъ образомъ соединены не только стиль деревянной конструкціи со стилемъ каменной, но и общее впечатлѣніе готическаго стиля съ чисто-греческими отдѣльными украшеніями.


Ликійская горная гробница со стрѣльчатымъ фронтономъ. По Бенндорфу и Рейсу.

Переходъ отъ древне-ликійскаго времени къ греческому въ ликійской пластикѣ еще болѣе поучителенъ, чѣмъ въ зодчествѣ. Тѣмъ не менѣе лишь немногія изъ пластическихъ произведеній Ликіи производятъ впечатлѣніе чисто-греческихъ. Сюда причисляютъ рельефы развалинъ одной надгробной башни въ Тризѣ, въ особенности же пластическое украшеніе одной гробницы въ Ксантѣ, поступившее въ Британскій музей. Лежащіе львы, изъ которыхъ одинъ держитъ въ лапахъ молодого львенка, имѣютъ слишкомъ мягкія формы для того, чтобы ихъ можно было считать архаическими греческими изваяніями. Но герой, стоящій въ довольно спокойной позѣ и вонзающій мечъ въ поднявшагося на заднія лапы льва, не смотря на свою наготу, совершенно персидскій или даже халдейскій по своимъ формамъ и всей осанкѣ.

Эллинское искусство приведетъ насъ еще разъ въ Малую Азію. Заимствованія, сдѣланныя имъ въ пору его младенчества отъ мало-азійскихъ варваровъ, оно возвратило имъ съ избыткомъ. Но было бы ошибочно относить къ черезчуръ ранней эпохѣ періодъ обратнаго воздѣйствія Греціи на негреческую Малую Азію и видѣть въ упомянутыхъ выше пафлагонскихъ и фригійскихъ капителяхъ колоннъ, напоминающихъ то дорическую, то іоническую, то коринѳскую капители грековъ, не болѣе, какъ жалкія подраженія греческимъ образцамъ. Уже самое разнообразіе ихъ очертаній, свѣжее и самобытное, доказываетъ, что онѣ, подобно кипрскимъ капителямъ, скорѣе всего должны считаться начальными формами развитыхъ греческихъ орденовъ, хотя въ отдѣльныхъ случаяхъ онѣ и моложе этихъ послѣднихъ. Только благодаря взаимодѣйствію этихъ и имъ подобныхъ предшествующихъ ступеней на одной

и той же почвѣ мѣстнаго развитія и восточнаго вліянія, высокой художественной фантазіи эллиновъ удалось выработать ихъ три классическіе ордена.

IV. Древне-персидское искусство.

1. Искусство при Кирѣ и Камбизѣ.

Когда, послѣ паденія Вавилона (въ 538 г. до Р. Х.), вся Малая Азія подпала подъ власть великаго персидскаго царя Кира, а послѣ взятія Мемфиса (въ 525 до Р. Х.) священная страна Нила признала владычество Камбиза, сына Кира, арійская раса окончательно получила господство на земномъ шарѣ. Со временъ этихъ государей изъ рода Ахеменидовъ, персидское искусство вступаетъ въ поле зрѣнія историческихъ изслѣдованій. У этого сравнительно-юнаго искусства не было недостатка въ великолѣпіи и достоинствахъ, но оно еще меньше имѣло право назваться народнымъ, чѣмъ искусство Египта и искусство Месопотаміи, которыя, хотя и воздѣлывались главнымъ образомъ по волѣ царей, однако возрасли все-таки на національной почвѣ и широко проникли въ народъ. Древне-персидское искусство — скорѣе лишь искусственное, оффиціальное созданіе гордаго и побѣдоноснаго царскаго рода, который былъ столь честолюбивъ, что старался возвысить уровень культуры даже у побѣжденныхъ народовъ. Поэтому не удивительно, что ростъ этого искусства прекратился, лишь только побѣды Александра Великаго уничтожили могущество персидскихъ государей. Развившись, достигнувъ процвѣтанія и погибнувъ насильственной смертью въ теченіе двухсотъ лѣтъ (550—336 г. до Р. Х.), искусство персовъ было въ сущности искусствомъ немногихъ поколѣній.

Но распространеніе его въ пространствѣ было гораздо обширнѣе, чѣмъ во времени. Древнія царства Мидія и Эламъ были связаны съ Персіей болѣе прочными и многолѣтними узами, нежели провинціи, завоеванныя ею впослѣдствіи. Древнія столицы этихъ государствъ, Экбатана въ Мидіи и Суза въ Эламѣ, оставались любимыми резиденціями персидскихъ царей. Поэтому эти оба пункта мы должны были бы считать главными центрами персидскаго придворнаго искусства; между тѣмъ, въ Экбатанѣ, нынѣшнемъ Гамаданѣ, изъ остатковъ отъ великой эпохи Персіи до сей поры найдены только два подножія колоннъ и туловище льва, и сокровища парижскаго Лувра, добытыя Дьёлафуа въ Сузѣ, все-таки представляются болѣе цѣнными изъ открытыхъ памятниковъ персидскаго искусства. Но заботясь о завоеванныхъ столицахъ, властители изъ дома Ахеменидовъ не забывали и своей родины, лежавшей еще дальше къ юго-востоку. Киръ предпочиталъ родовую резиденцію своихъ предковъ, Пасаргады, остатки которой мы разыскиваемъ вмѣстѣ съ большинствомъ изслѣдователей, работавшихъ до насъ и послѣ

насъ, въ драгоцѣнныхъ развалинахъ долины верхняго теченія Польвара, близъ Мешедъ-и-Мургаба. Но Дарій основалъ, около 100 килом. къ югу отъ Пасаргадъ, новый великолѣпный городъ, Персеполь, для дворцовъ котораго повидимому и былъ впервые изобрѣтенъ собственно персидскій стиль. То, что было начато Даріемъ, продолжалъ въ его духѣ сынъ этого государя, Ксерксъ. Развалины Персеполя, подробнымъ изслѣдованіемъ которыхъ мы обязаны Тексье, Фландену и Косту, Штольцу и Дьёлафуа, до сихъ поръ остаются самымъ классическимъ памятникомъ персидскаго искусства.

О до-персидскомъ искусствѣ Экбатаны и Сузы намъ извѣстно немногое. Геродотъ (I, 93) описываетъ городскія стѣны Экбатаны. Онѣ шли въ семь рядовъ, и зубцы каждаго ряда, возвышаясь надъ зубцами предыдущаго, отличались отъ нихъ своимъ цвѣтомъ, что повидимому было заимствованіемъ отъ разноцвѣтнаго окрашиванія террасъ месопотамскихъ храмовъ (ср. стр. 223). Напротивъ того, Полибій (X, XVIII, 9—10), описывая древній мидійскій царскій дворецъ въ Экбатанѣ, изображаетъ его деревянной постройкой, въ которой колонны, карнизы и стѣны были обложены серебромъ и золотомъ, хотя и были только кедровыя и кипарисныя. Такой деревянный дворецъ былъ высокъ, имѣлъ плоскую крышу, стройныя, просторно-разставленныя колонны съ широкими прямоугольными капителями и съ высокими и прочными подножіями. Персидскіе крестьянскіе дома на южномъ берегу Каспійскаго моря, видѣнные Дьёлафуа въ Мазендеранскомъ округѣ, и теперь еще носятъ на себѣ тотъ характеръ построекъ, изъ котораго, какъ кажется, образовался этотъ національный стиль древне-мидійскихъ дворцовъ.

Изображеніе стѣнъ Сузы находится на одномъ рельефѣ Сарданапала въ Куюнджикѣ; нѣкоторые рельефы на скалахъ, обильно снабженные надписями, даютъ намъ представленіе о до-персидскомъ стилѣ ваянія этого города. Одинъ изъ нихъ, по одѣянію и позѣ фигуръ, представляетъ отдаленное сходство съ памятниками гиттитовъ сѣверной Сиріи; въ другомъ можно ясно различить стиль болѣе поздняго вавилонскаго искусства, которому принадлежатъ также и небольшія глиняныя фигурки нагихъ богинь, найденныя какъ здѣсь, такъ и въ Месопотаміи.

Изъ произведеній эпохи Ахеменидовъ повсюду сохранились только гробницы и развалины дворцовъ. Гробницы или представляютъ собою отдѣльно стоящія сооруженія, или высѣчены въ скалахъ и украшены фасадами, какъ въ Египтѣ и Малой Азіи. Дворцы, возстановленіе которыхъ возможно благодаря этимъ, высѣченнымъ въ скалахъ, фасадамъ и сохранившимся колоннамъ и остаткамъ стѣнъ, служили или для жилья, или для пріемовъ: собственно, это были, какъ и нынѣ мы видимъ въ восточной Азіи, обнесенныя стѣнами мѣста съ садами, среди которыхъ отдѣльныя помѣщенія не соединялись въ одно цѣлое, какъ въ Ассиріи, а стояли одно рядомъ съ другимъ въ видѣ отдѣльныхъ построекъ. Все это были зданія съ плоской крышей на колоннахъ (архитравной кон-

струкціи), причемъ колонны были высокія, стройныя, разставленныя широко, и по своему числу и значенію играли во дворцахъ такую важную роль, какъ ни у одного другого народа. Колонны, углы и выступы стѣнъ, косяки дверей, оконъ и нишъ, равно какъ фундаментъ и лѣстницы были тесанные изъ камня, а именно изъ твердаго, сѣраго, иногда отливающаго желтизной известняка персидскихъ горъ. Самыя стѣны были сложены изъ кирпича, обыкновенно изъ кирпича, только высушеннаго на воздухѣ, а иногда просто изъ твердой глиняной массы. Антаблементъ колоннъ и крыша были плотничной работы. Деревянная кровля позволяла широко разставлять колонны; стройность формы каменныхъ колоннъ напоминала собою предшествовавшіе имъ деревянные столбы.

Какъ вышеупомянутый крестьянскій домъ новѣйшаго времени въ Мазендеранскомъ округѣ представляется для насъ прототипомъ мидійскаго деревяннаго дворца Экбатаны, такъ этотъ послѣдній, въ свою очередь, по замѣчанію Перрò, можетъ считаться прототипомъ такого персидскаго дворца, въ которомъ деревянные столбы замѣнены каменными колоннами. Но для развитія отдѣльныхъ формъ каменнаго сооруженія, иранскіе первообразы были недостаточны. Мы увидимъ, какъ, въ этомъ отношеніи, персидское придворное искусство пользовалось заимствованіями отъ сосѣдей Персіи, и вмѣстѣ съ каменнымъ зодчествомъ персовъ познакомимся также и съ ихъ пластикой — съ ваяніемъ рельефовъ, тѣсно связаннымъ съ этимъ зодчествомъ.

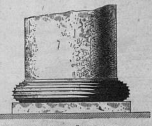
Гробница Кира близъ Мешедъ-и-Мургаба. По Дьёлафуà.

Развалины Пасаргадъ близъ Мешедъ-и-Мургаба относятся ко временамъ Кира и его сына Камбиза. Лучше всего сохранилась гробница Кира (см. рис. на этой страницѣ): это — усѣченная пирамида о шести уступахъ, стоящая среди двора, который нѣкогда былъ обставленъ колоннами; на верхнемъ уступѣ помѣщается самая гробница, въ видѣ домика съ фронтономъ. Это — единственный примѣръ постройки съ фронтономъ въ Персіи. Высота всего сооруженія — приблизительно 11 метровъ. Нижніе карнизы основанія и самой гробницы, равно какъ и главный ея карнизъ, имѣютъ греческій изогнутый профиль. Базы колоннъ, окружавшихъ дворъ, состоящія изъ покрытаго желобками вала и четырехугольнаго плинтуса, благодаря этимъ желобкамъ, представляютъ собою намекъ на базы іоническаго ордена (см. рис. на стр. 276).

Сомнѣніе, высказанное Перрô по поводу мнѣнія Дьёлафуа, что во всемъ этомъ сооруженіи отражается вліяніе малоазійскихъ грековъ, точно такъ же не имѣетъ подъ собою почвы, какъ и возраженія Дьёлафуа противъ того, что это — дѣйствительно гробница Кира, описанная Страбономъ (XV, III, 7)

Подобно тому, какъ въ Малой Азіи сохранились надгробныя башни на ряду съ фронтонными гробницами, въ Пасаргадахъ, неподалеку отъ гробницы Кира, возвышается развалина надгробной башни 12 метр. вышины, сооруженной изъ хорошо пригнанныхъ другъ къ другу тесанныхъ гамней, съ выступающими по угламъ столбами, и увѣнчанной зубчатой каймой. Совершенно такая же, но лучше сохранившаяся башня близъ Персеполя служитъ доказательствомъ того, что подобныя башни имѣли крышу въ видѣ усѣченной пирамиды.

Объ исчезнувшемъ великолѣпіи дворца Кира въ Пасаргадахъ теперь свидѣтельствуетъ „только одна высокая колонна"; базою ея гладкаго стержня служитъ простая круглая плита. Нѣсколько другихъ базъ еще покоются на своихъ прежнихъ мѣстахъ; кое-гдѣ уцѣлѣли также нѣсколько угловъ каменныхъ стѣнъ и нижнія части нѣсколькихъ дверныхъ косяковъ, на которыхъ видны ноги людей и грифовъ, слѣды находившихся тутъ рельефныхъ изображеній. Однако и по этимъ скуднымъ остаткамъ можно заключить, что дворецъ, основныя черты котораго повторяются всюду въ Персіи, состоялъ изъ прямоугольной центральной залы съ потолкомъ, подпираемымъ восемью колоннами, изъ портика о четырехъ колоннахъ и изъ боковыхъ помѣщеній съ каждой стороны залы. Надписи не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это былъ дворецъ Кира; но въ немъ, повидимому, жилыхъ помѣщеній не было. Слѣдовательно, это былъ одинъ изъ вышеупомянутыхъ дворцовъ, служившихъ только для торжественныхъ пріемовъ.


База персидской колонны изъ Пасаргадъ. По Дьёлафуа.

Изъ памятниковъ **ваянія**, въ Пасаргадахъ заслуживаетъ вниманія главнымъ образомъ каменная плита, сохранившаяся отъ одного небольшого зданія. На ней находится рельефное изображеніе обоготвореннаго Кира (см. рис. на стр. 277). Царь представленъ стоящимъ и повернувшимся вправо. На немъ — узкое, плотно прилегающее къ тѣлу ассирійское одѣяніе безъ всякихъ складокъ, окаймленное тесьмою съ розетками и бахромой. Достойны вниманія египетскіе аммоновы рога въ уменьшенномъ видѣ, придѣланные надъ ушами Кира; поражаютъ также двѣ пары большихъ крыльевъ, какъ у ассирійскихъ боговъ, за его плечами; своеобразенъ и головной уборъ египетскихъ боговъ, изваянный надъ его головой. Вѣроятно, это произведеніе было исполнено при сынѣ Кира, Камбизѣ, который долго жилъ въ Египтѣ, и олицетворяетъ собою причисленіе великаго завоевателя къ лику боговъ. Но для этой цѣли у

художника не было въ распоряженіи туземныхъ формулъ, вслѣдствіе чего онъ держался ассирійскихъ и египетскихъ мотивовъ. Въ общемъ, профильное положеніе тѣла передано вполнѣ безупречно; грудь изображена такъ же правильно, какъ и голова, и только громадныя крылья кажутся скорѣе парящими сбоку и сзади туловища, чѣмъ органически приросшими къ спинѣ.

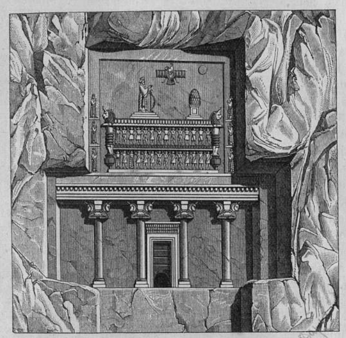
2. Искусство при Даріи, Ксерксѣ и ихъ преемникахъ.

Въ развалинахъ Пасаргадъ имя Кира встрѣчается только въ надписяхъ, въ развалинахъ же Персеполя оно уже совершенно исчезаетъ, но тѣмъ чаще попадаются начертанія именъ Дарія I и Ксеркса I, къ которымъ лишь изрѣдка присоединяются имена позднѣйшихъ царей. Поэтому не подлежитъ никакому сомнѣнію, что развалины Персеполя содержатъ въ себѣ памятники дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Даріи. Собственно говоря, изъ развалинъ въ окрестностяхъ древняго Персеполя интересны для насъ только дворцовая терраса въ резиденціи (нынѣшній Чиль-Минаръ или Тахтъ-и-Джемшидъ) и гробницы въ Накшъ-и-Рустемѣ.

Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ. По Дьёлафуа.

Кромѣ упомянутой выше надгробной башни (ср. стр. 276), мы находимъ въ Накшъ-и-Рустемѣ лишь фасадныя гробницы въ скалахъ. Къ четыремъ такимъ гробницамъ этой мѣстности (см. рис. на стр. 278) слѣдуетъ прибавить еще три такія же въ скалахъ позади большой террасы въ Персеполѣ. Древнѣйшая изъ нихъ — гробница Дарія въ Накшъ-и-Рустемѣ, признанная такою по находящейся на ней длинной надписи. Большую часть этого памятника занимаетъ подражаніе фасаду дома или дворца. Надъ нимъ, въ особомъ полѣ, помѣщено изображеніе двухэтажной художественно-исполненной тронной эстрады, на которой стоитъ царь, молящійся божеству свѣта. Фасадъ изображаетъ собою портикъ о четырехъ колоннахъ, ограниченный съ боковъ стѣнками. Дверь, ведущая

внутрь гробницы, занимаетъ все пространство между двумя средними колоннами. Надъ наличникомъ двери, имѣющемъ видъ тройной рамы, находится египетскій желобчатый, украшенный тройнымъ рядомъ листьевъ карнизъ, который играетъ роль украшенія дверей, оконъ и нишъ во всѣхъ персидскихъ зданіяхъ. Колонны состоятъ изъ базы въ видѣ вала, лежащаго на двухъ четырехугольныхъ плитахъ, изъ гладкаго круглаго стержня и изъ знаменитой персидской капители съ головами быковъ въ ея простѣйшемъ видѣ. На двухъ изваніяхъ передней части быковъ, обращенныхъ спинами одинъ къ другому, и на сѣдлообразной выемкѣ между ихъ шеями покоится короткая, выступающая впередъ поперечная балка, увѣнчанная плитой. На ней и на шеяхъ быковъ покоятся верхнія части фасада: архитравъ, состоящій изъ трехъ гладкихъ полосъ, карнизъ съ рядомъ зубцовъ и тянущійся надъ нимъ фризъ съ изображеніями идущихъ львовъ. Тронная эстрада верхняго поля, независимо отъ своихъ архитектурныхъ подпоръ, поддерживается двумя, расположенными одинъ надъ другимъ, рядами двадцати-восьми человѣческихъ фигуръ въ разнородныхъ одеждахъ, съ поднятыми вверхъ руками. Изъ надписи видно, что эти фигуры суть олицетворенія двадцати-восьми областей персидской монархіи. На эстрадѣ стоитъ царь, въ одеждѣ, образующей множество складокъ, съ тіарой на головѣ, обратившись вправо и молитвенно поднявъ вверхъ правую руку; передъ нимъ — жертвенникъ, на которомъ пылаетъ священный огонь; въ небѣ плыветъ дискъ солнца, первоисточникъ всякаго свѣта и всякаго огня; еще выше летитъ помѣщенное въ центрѣ священнаго крылатаго кольца изображеніе Агуры-Мазды (Ормузда), древне-персидскаго бога свѣта, въ видѣ бородатой полуфигуры въ царскомъ одѣяніи. Это изображеніе представляетъ собою все, что дошло до насъ отъ религіознаго искусства пер-

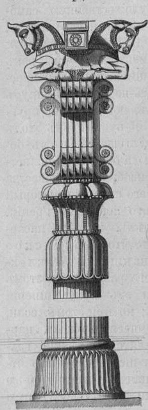


Царская гробница въ скалѣ близъ Накшъ-и-Рустема. По Дьёлафуа.

совъ. Конструкція описаннаго гробничнаго фасада лишь весьма отдаленно напоминаетъ египетскіе прототипы, какіе мы встрѣчаемъ въ горныхъ усыпальницахъ Бенигассана и въ малоазійскихъ гробницахъ въ скалахъ Пафлагоніи; въ частностяхъ же ясно замѣтно пользованіе чуждыми элементами. Даже для персидскихъ капителей о бычачьихъ головахъ указываютъ „аналогіи" въ египетскомъ и ассирійскомъ искусствахъ; но эти аналогіи отнюдь не настолько поразительны, чтобы отнять у персидской колонны съ бычачьими головами ея художественную самостоятельность. Архитравъ, не смотря на отсутствіе вѣнчающаго карниза, очевидно, внушенъ іоническимъ или вообще болѣе древнимъ образцомъ; на тронныхъ подмосткахъ мы находимъ такія орнаментныя формы, какъ рядъ такъ называемыхъ овъ, состоящій изъ свѣшивающихся попеременно широкихъ и остроконечныхъ листьевъ, и такъ называемый шнуръ перловъ, состоящій изъ шарообразныхъ элементовъ, попеременно круглыхъ и удлиненныхъ, — формы, которыя впервые пустило въ ходъ греческое искусство, хотя наклонность къ нимъ наблюдается и въ болѣе древнихъ художественныхъ произведеніяхъ. Сюда относится египетскій желобчатый наддверный карнизъ, ассирійское изображеніе божества надъ фигурой царя, ассирійскій общій характеръ всего изваянія, который относительно передачи складокъ въ духѣ архаическаго искусства Греціи, разумѣется, далеко превосходитъ и ассирійскій стиль, и стиль пасаргадскаго изображенія Кира. Уже отсюда явствуетъ, что персидское придворное искусство было первымъ, слѣдовавшимъ по эклектическому направленію, и что дальнѣйшее его развитіе въ этомъ направленіи, вѣроятно, находилось въ зависимости отъ присоединенія Египта къ Персіи, послѣдовавшаго тѣмъ временемъ; но при этомъ, если, кромѣ гробницы Дарія, обратить свое вниманіе на шесть другихъ царскихъ гробницъ въ скалахъ, то тотчасъ же опредѣлятся и рѣзкія границы, которыя были положены этому развитію: эти шесть гробницъ относятся всѣ къ позднѣйшей эпохѣ, и хотя новѣйшая изъ нихъ 150-ью годами моложе гробницы Дарія, однако онѣ похожи на эту послѣднюю и другъ на друга, какъ двѣ капли воды. У большинства изъ нихъ нѣтъ только фриза львовъ на архитравѣ.

Дальнѣйшее развитіе искусства Персіи представляютъ дворцы ея позднѣйшихъ царей. Имя великаго Дарія носитъ громадная террасообразная постройка, на которой стояли царскіе дворцы Персеполя. Постройка эта, прислоненная задней стороной къ горѣ и имѣвшая 473 метр. въ ширину и 286 м. въ глубину, образовывала съ трехъ сторонъ стѣну, вышиной отъ 10 до 13 метровъ, сложенную изъ камней, хотя и неправильныхъ, но отесанныхъ и хорошо пригнанныхъ одинъ къ другому. На подпираемую этою стѣною террасу съ сѣверо-западной стороны ведетъ большая, удобная двойная лѣстница, марши которой сперва расходятся, затѣмъ симметрически идутъ другъ противъ друга и, наконецъ, снова сходятся. Изъ колоннъ сооруженій на этой террасѣ остались стоящими

только пятнадцать, а отъ остальныхъ сохранились лишь обломки или базы; тутъ же торчатъ, подобно призракамъ, каменные угловые пилястры стѣнъ и многочисленныя обрамленія нишъ, дверей и оконъ, иногда монолитныя, тогда какъ самыя стѣны, сложенныя изъ необожженнаго кирпича, уже давно разсыпались въ прахъ. Персидская колонна, колонна временъ Дарія, является здѣсь въ своемъ полномъ, сложномъ составѣ (см. рис. на этой стр.). Колоколообразная база покрыта узкими, свѣшивающимися внизъ листьями, соединяющимися вверху съ пальметтами и дающими ей видъ каннелированной въ вертикальномъ направленіи. Круглый валъ служитъ переходомъ отъ базы къ стержню колонны. Этотъ послѣдній покрытъ многочисленными продольными каннелюрами; длина его равняется двѣнадцати и болѣе поперечникамъ. Капитель раздѣляется на три главныя части: нижнюю, среднюю и верхнюю. Нижняя часть состоитъ изъ двухъ капителей египетскаго характера, помѣщенныхъ одна на другой: изъ чашевидной (какъ въ Солебѣ) и изъ колоколообразной (какъ въ Карнакѣ). Нѣкоторые отрицаютъ колоколообразность формы этого нижняго члена капители и видятъ въ немъ ничто иное, какъ свѣсившіеся, т. ск. увядшіе, пальмовые листья — форму, которая могла быть заимствована отъ вѣнца изъ листьевъ эолической капители, сдѣлавшейся извѣстною въ недавнее время и принадлежащей до-греческому искусству Малой Азіи. Средняя часть состоитъ изъ четырехграннаго куска, украшеннаго на каждой грани двумя парами волютъ. Прототипомъ и этой формы могла послужить эолическая капитель. Верхняя часть представляетъ собой описанную выше капитель о бычачьихъ головахъ (ср. стр. 278). Очевидно, въ основѣ этого нагроможденія не связанныхъ между собою органически мотивовъ лежала потребность болѣе рѣзко расчленить чрезвычайно высокія колонны, для чего одна капитель съ бычачьими головами оказывалась недостаточною. Но впечатлѣніе этого неорганичнаго соединенія формъ скрадывается обиліемъ и разнообразіемъ украшеній.

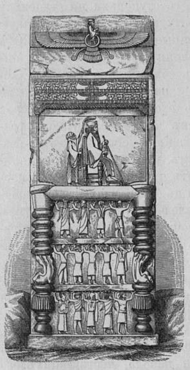

Сложная персидская колонна изъ персепольскихъ пропилеевъ. По Фландрену и Косту.

Дворецъ Дарія (жилой) въ Персеполѣ, достроенный, какъ гласитъ надпись, лишь Ксерксомъ, былъ прямоугольный въ планѣ, какъ и всѣ персидскіе дворцы. Его квадратная центральная зала имѣла шестнадцать колоннъ, разставленныхъ въ четыре ряда, а портикъ — восемь, въ два ряда. Къ центральной залѣ съ трехъ сторонъ примы-

кали жилыя помѣщенія. Передъ портикомъ, обращеннымъ на югъ, лежала открытая терраса, на которую съ двухъ сторонъ вели лѣстницы. Въ двухъ трехугольникахъ, образованныхъ на стѣнахъ этими лѣстницами, было изображено полурельефною работою по льву, вцѣпившемуся зубами въ спину быка, — типическое символическое украшеніе всѣхъ подобныхъ мѣстъ на лѣстницахъ въ Персеполѣ. Срединная стѣна между лѣстницами была украшена рядами воиновъ; на боковой оградѣ лѣстницъ, снабженной зубцами, поднимавшимися вверхъ въ видѣ уступовъ, были изображены какъ-бы восходящіе со ступеньки на ступеньку мужи, одѣтые попеременно одинъ въ короткую, другой въ длинную одежду, и несущіе въ рукахъ предназначенные для царя дары. Отъ самаго дворца уцѣлѣло лишь немного колоннъ, но пристѣнныя пилястры и обрамленія нишъ, дверей и оконъ сохранились довольно хорошо. На нихъ былъ представленъ самъ царь: на одномъ изъ дверныхъ наличниковъ мы видимъ его величественно входящимъ въ эту дверь въ сопровожденіи слуги, который изображенъ въ менѣе крупномъ размѣрѣ; на другой пилястрѣ, царь, представленный спокойнымъ и безстрастнымъ, борется съ крылатымъ единорогомъ, у котораго голова львиная, а когти птичьи; царь лѣвой рукой держитъ чудовище за рогъ, а правой вонзаетъ въ него мечъ. Изобразить царя въ опасномъ для него положеніи, по персидскимъ понятіямъ, очевидно, было непочтительно; напротивъ того, слѣдовало выразить наглядно, при помощи символическаго изображенія, превосходство царя, который можетъ шутя, безъ малѣйшаго напряженія силъ, побѣждать всѣ чудовища въ мірѣ. Прототипами и этихъ изображеній слѣдуетъ считать сцены борьбы эпическихъ героевъ со львами и быками, встрѣчающіяся на древне-халдейскихъ цилиндрахъ. Вся совокупность рельефовъ разсматриваемаго дворца повторяется съ нѣкоторыми измѣненіями во всѣхъ остальныхъ персидскихъ дворцахъ. Вездѣ на стѣнахъ и брустверахъ лѣстницъ мы встрѣчаемъ воиновъ, оберегающихъ особу царя, и представителей народа, чествующихъ его и подносящихъ ему дары, а внутри дворцовъ видимъ царя шествующимъ или побѣждающимъ чудовища. Все это — соразмѣрно, символично, торжественно. Оживленныхъ сценъ охоты и битвъ, какими ассирійскіе цари украшали стѣны своихъ дворцовъ, здѣсь нигдѣ нѣтъ и слѣда.

Персепольскій дворецъ Дарія для парадныхъ пріемовъ извѣстенъ подъ названіемъ залы о ста колоннахъ. Развалины его содержатъ въ себѣ досточно данныхъ для того, чтобы мысленно возстановить его вполнѣ. Будучи назначенъ для торжественныхъ случаевъ, онъ не заключалъ въ себѣ никакихъ жилыхъ, побочныхъ помѣщеній. Это была громадная четырехугольная зала 75 метровъ въ длину и ширину, съ потолкомъ, подпертымъ десятью десятками колоннъ вышиною $11^1/_2$ метр. каждая. Къ этой залѣ съ сѣверной стороны примыкалъ открытый портикъ, въ который вели изъ залы двое дверей;

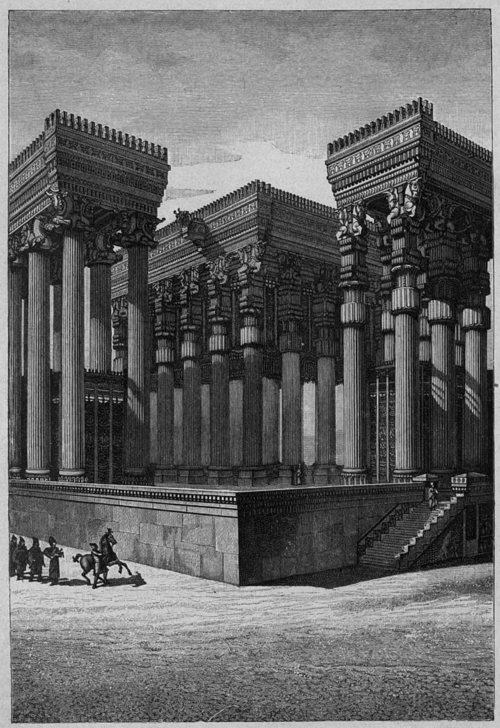
длиною онъ былъ около 56 метр., а глубиною въ 16 метр. Потолокъ его между боковыми стѣнами подпирался двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ. Наружные края его боковыхъ стѣнъ были украшены изваяніями крылатыхъ быковъ съ человѣческою головою, въ характерѣ подобныхъ ассирійскихъ фигуръ. Колонны всѣ принадлежали къ разряду описанныхъ выше роскошнѣйшихъ персидскихъ колоннъ. Стѣны главной залы раздѣлялись на части дверями, нишами и окнами. На дверныхъ наличникахъ найдены въ двухъ мѣстахъ изображенія царя, сидящаго въ своей палаткѣ, на эстрадѣ, подъ охраною парящаго надъ нею Агуры-Мазды, и принимающаго воздаваемыя ему почести (см. рис. на этой стр.).


Царь на тронѣ. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

Въ отношеніи стиля, рядомъ съ этими персепольскими рельефами временъ Дарія, должно отвести мѣсто рельефному изображенію этого государя, вырубленному на скалѣ по дорогѣ изъ Экбатаны въ Вавилонъ. Оно находится на высотѣ 50 метр. надъ дорогою и еще издали поражаетъ своею длинною надписью, въ которой Дарій возвѣщаетъ о своихъ дѣяніяхъ. Онъ опирается на свой лукъ и попираетъ ногою корчащагося подъ нею плѣнника. Позади царя стоятъ два тѣлохранителя. Къ нему подводятъ новыхъ плѣнниковъ въ узахъ. Надъ нимъ паритъ Агура-Мазда въ своемъ крылатомъ кольцѣ.

Во всѣхъ этихъ персидскихъ рельефахъ временъ Дарія замѣтны вообще ассирійскіе стиль и пріемы композиціи; персидская незрѣлость обнаруживается въ постоянномъ повтореніи однихъ и тѣхъ же, разъ навсегда принятыхъ мотивовъ и въ неподвижности изображенныхъ фигуръ, которыя сами по себѣ и были бы способны къ движенію; вѣяніе же греческой свободы чувствуется въ лучшемъ пониманіи условій рельефа, въ обиліи складокъ, хотя и намѣченныхъ, по старинному, схематически, и въ большей чистотѣ и мягкости лѣпки мускуловъ, причемъ однако локоны волосъ на головахъ все еще выдѣлываются, какъ прежде, однообразно и грубо.

Ксерксъ построилъ для себя на южной сторонѣ главной террасы Персеполя, обращенный къ прохладному сѣверу, жилой дворецъ, значительно превосходившій своими размѣрами дворецъ Дарія. Въ квадратной по плану центральной залѣ этого зданія было, вмѣсто 16 колоннъ, тридцать шесть, а въ портикѣ, вмѣсто 8, двѣнадцать. Нѣко-



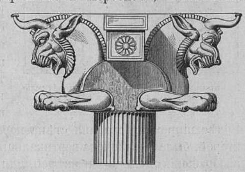
История искусства I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Ксерксова зала въ Персеполѣ.

По реставраціи Шипьѣ.

торая перемѣна художественнаго вкуса замѣтна въ скульптурныхъ произведеніяхъ, украшавшихъ этотъ дворецъ. Правда, царь и въ немъ является подъ зонтикомъ, который держитъ надъ его головою идущій за нимъ слуга, но битвъ царя съ чудовищами уже нѣтъ, а вмѣсто нихъ появляется изображеніе красивыхъ, безбородыхъ, молодыхъ слугъ, несущихъ ковры, сосуды, корзины; безъ сомнѣнія, это — признакъ смягченія нравовъ; болѣе мягкимъ становится и стиль рельефа: формы его дѣлаются болѣе округлы, легки и гладки.

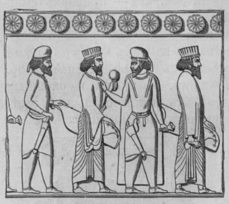
Затѣмъ, дальнѣйшее развитіе зодчества мы найдемъ въ парадномъ дворцѣ Ксеркса, особенно если вмѣстѣ съ Перрò, Шипьè и др., въ виду полнаго отсутствія остатковъ стѣнъ, дверныхъ и оконныхъ частей, которыя сохранились бы, придемъ къ заключенію, что этотъ дворецъ, служившій блестящимъ украшеніемъ Персеполя, совсѣмъ не былъ обнесенъ стѣнами, а состоялъ исключительно изъ крытыхъ сверху и открытыхъ по бокамъ портиковъ съ колоннами. Двери въ жилыхъ дворцахъ закрывались створками, но входы дворца о ста колоннахъ, какъ видно по ихъ наличникамъ, только занавѣшивались. Ксерксъ пошелъ еще дальше — совсѣмъ устранилъ окружныя стѣны (см. приложенный рис. на отдѣльномъ листѣ: „Ксерксова зала въ Персеполѣ“).



Капитель съ единорогами, изъ Ксерксовой залы въ Персеполѣ. По Перрò и Шипьè.

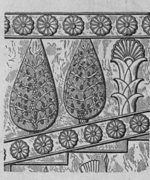
Двѣ пары лѣстницъ, одна впереди другой, ведутъ на сѣверную сторону дворцовой террасы; первыя двѣ лѣстницы, раздѣленныя одна отъ другой широкою площадкою, примыкаютъ непосредственно къ стѣнѣ террасы; вторая, передняя пара, имѣющая болѣе узкую площадку, устроена такъ, что эта послѣдняя приходится противъ средины площадки первой пары. На террасѣ, передъ квадратной въ планѣ залой съ шестью рядами колоннъ, по шести въ каждомъ, находится стоящій отдѣльно отъ нея портикъ о двѣнадцати колоннахъ, разставленныхъ въ два ряда. Два портика каждый также о 12-ти колоннахъ, высятся въ такомъ же разстояніи по бокамъ главнаго зала. Всѣ колонны вышиною приблизительно въ $19^1/_2$ метр. и разставлены въ разстояніи 9-ти метр. одна отъ другой, считая отъ оси до оси. Такимъ образомъ, все это сооруженіе свою вышиною и шириною значительно превосходитъ Даріеву залу о ста колоннахъ. Стремленіе къ разнообразію и новизнѣ обнаруживается въ немъ отчасти возвращеніемъ къ старинѣ. Капители колоннъ центральной залы и передняго портика имѣютъ полную, многосложную форму персидскихъ капителей; въ остальныхъ частяхъ дворца колонны, будучи каннелированны, возвращаются къ простой формѣ капителей съ бычачьими передами, какія мы видимъ въ гробничныхъ фасадахъ. При этомъ въ

восточномъ портикѣ мы находимъ дѣйствительное нововведеніе, а именно встрѣчающіяся только тутъ капители съ передами единороговъ, протянувшихъ впередъ свои львиныя лапы (см. рис. на стр. 283). Съ другой стороны, надо замѣтить, что колонны центральнаго зданія возвращаются къ трехсоставнымъ базамъ гробничныхъ фасадовъ, между тѣмъ какъ передній и оба боковые портики сохраняютъ болѣе новую персидскую форму базы — колоколообразную.



Данники, несущіе дары. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

Скульптурныя украшенія широкихъ лѣстницъ были обильны и великолѣпны не менѣе всего сооруженія. И здѣсь въ каждомъ изъ четырехъ треугольныхъ стѣнныхъ пространствъ лѣстницъ были изображены львы, терзающіе быковъ, а на передней средней стѣнѣ — царскіе тѣлохранители. На парапетахъ лѣстницъ были представлены воины, поднимающіеся со ступени на ступень. Болѣе широкая передняя стѣна первой пары лѣстницъ, шедшей позади второй, была расчленена вертикальными полосами на три поля, занятыя изображеніями людей и звѣрей, длинными вереницами направляющихся къ рединѣ: слѣва — придворные, воины и слуги царя, его колесницы и кони; справа — послы провинцій со своими дарами, плодами и звѣрями. Попытка уразнообразить представленное обнаруживается въ томъ, что идущія фигуры кое-гдѣ оборачиваются назадъ (см. верхн. рис. на этой стр.); стремленіе къ разнообразію видно также и въ изображеніи звѣрей — верблюдовъ, зебу, лошадей, барановъ, ведомыхъ людьми; потребность въ большемъ богатствѣ формъ проявляется въ рисункѣ деревьевъ, которыми прерываются ряды звѣрей и людей; изъ деревьевъ, изображены лишь кипарисы и пальмы; при грубости общаго очертанія кипарисовъ, ихъ вѣтви и плоды до нѣкоторой степени естественны, но пальмы имѣютъ видъ прямо скопированныхъ съ египетскаго „дерева пальметтъ“: цвѣточныя чашечки съ завитками, причемъ изъ верхней распускается пальметта, какъ-бы умышленно-условно обозначаютъ собою стволъ пальмы, а та фигура, которая собственно только такъ называется пальметтой, играетъ здѣсь роль пальмовой верхушки (см. нижн. рис. на этой стр.). Ландшафтныхъ фоновъ, какіе нерѣдко встрѣчаются въ египетскомъ и асси-



Кипарисы и пальмы. Персепольскій рельефъ. По Перро и Шипьѐ.

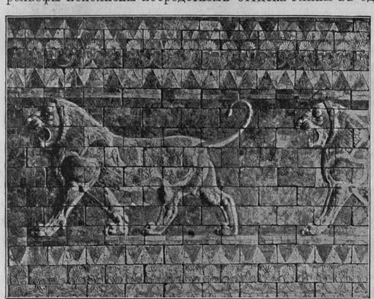
рійскомъ искусствахъ, въ персидскомъ придворномъ искусствѣ нѣтъ и слѣда.

Сооруженія Ксеркса на персепольской террасѣ завершаются пропилеями, обращенными своей узкой стороной къ главной лѣстницѣ террасы, а длинной—къ лѣстницѣ, ведущей къ парадному дворцу этого царя. Такимъ образомъ, содержа въ себѣ проходы въ обоихъ направленіяхъ, пропилеи служили для входа и на террасу, и въ постройки Ксеркса; они состояли изъ архитрава, покоившагося на четырехъ массивныхъ пристѣнныхъ столбахъ и на четырехъ колоннахъ; проходы въ длинной сторонѣ находились между этими парами колоннъ, а въ узкой — между пристѣнными столбами, по бокамъ которыхъ стояло по крылатому быку съ человѣческой головой извѣстнаго уже намъ ассирійскаго типа.

Капитель колонны изъ Сузы. Съ фотографіи.

Прочія постройки на персепольской террасѣ, изъ которыхъ на самой поздней находится надпись Артаксеркса-Оха (362—339 до Р. Х.), менѣе значительны и для насъ менѣе поучительны. Существенно новыми формами не могутъ похвалиться также и персидскіе дворцы въ Экбатанѣ и Сузѣ. Каменныя колонны, открытыя при раскопкахъ Дьёлафуа, начатый Даріемъ и законченный Артаксерксомъ Мнемономъ парадный дворецъ въ Сузѣ, остатками котораго можно любоваться въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ (см. рис. на этой стр.), представляютъ избытокъ формъ, распространенныхъ въ другихъ памятникахъ вполнѣ развитаго персидскаго искусства. Нѣчто новое мы находимъ здѣсь во фризахъ, сложенныхъ изъ цвѣтныхъ глазурованныхъ глиняныхъ плитъ. Наиболѣе сохранившіеся куски этихъ фризовъ сложены и пополнены съ большимъ искусствомъ; они также красуются въ Луврѣ. Суза лежала при самомъ входѣ въ месопотамскую равнину. То обстоятельство, что здѣсь, какъ и въ Вавилонѣ, кирпичъ служилъ матеріаломъ для исполненія нѣкоторыхъ задачъ каменной пластики, слѣдуетъ считать не столько свидѣтельствомъ дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Артаксерксѣ Мнемонѣ, сколько явленіемъ, зависѣвшимъ отъ географическихъ условій. Наиболѣе знамениты фризъ съ изображеніемъ царскихъ лучниковъ (см. исполненный въ краскахъ рисунокъ на от-

дѣльномъ листѣ: „Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ въ Сузѣ") и фризъ со львами, хранящійся въ Луврѣ (см. рис. на этой стр.). Гдѣ собственно помѣщались эти фризы — не совсѣмъ выяснено; однако фризъ со львами, отличающійся тонкостью въ отдѣлкѣ даже жилъ на головахъ, во всякомъ случаѣ украшалъ собою высокую часть зданія. Что касается до фриза съ лучниками, то надо замѣтить, что ни у одного изъ нихъ не сохранилось головы, и всѣ головы воспроизведены вновь по масштабу головъ на каменныхъ рельефахъ Персеполя. Однообразность фигуръ въ обоихъ фризахъ поразительна; она станетъ для насъ понятна, если мы вспомнимъ, что эти рельефы исполнены посредствомъ оттиска глины въ одну и ту же форму.



Фризъ съ фигурами львовъ, изъ Сузы. Съ фотографіи.

Девять фигуръ лучниковъ, сложенныя изъ обломковъ фриза, всѣ опираются обѣими руками на копья; луки закинуты у нихъ за плечо, и у каждаго виситъ колчанъ за спиной. Въ одеждѣ, вмѣстѣ съ уже извѣстнымъ намъ изображеніемъ складокъ, мы видимъ узоры, состоящіе поперемѣнно изъ розетокъ и ромбовъ. Краски ограничиваются бѣлой, черной, коричневой и желтой, если не считать синевато-зеленой, преобладающей въ фонѣ. Красной краски не встрѣчается. Въ каймахъ вокругъ этихъ картинъ, такъ же, какъ и на другихъ обломкахъ подобныхъ кафельныхъ произведеній искусства Сузы, мы встрѣчаемъ всею орнаментику Персіи, какъ-будто перечень всѣхъ ея мотивовъ: уступчатые зубцы, отчасти со стрѣльчатыми углубленіями внутри, полосы трехугольниковъ, тесьмы съ розетками, ассирійскіе ряды пальметтъ, связанныхъ между собой непрерывными дугообразными лентами, и рядомъ съ тѣмъ различныя варіаціи мотивовъ пальметты и пальмоваго дерева (см. рис. на стр. 287). И въ этой области персидское придворное искусство не создало ничего новаго.

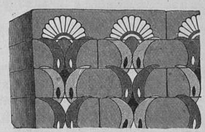
О такъ называемомъ мелкомъ искусствѣ Персіи сообщать почти нечего. Бронзовыя фигурки были найдены только въ области Сузы. Хранящаяся въ Луврѣ статуэтка мужчины, обнявшаго лѣвой рукой

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ въ Сузѣ.

(По акварели Макса Кюнерта съ фотографіи и по реставраціи Дрезденскаго Альбертинума.)

большую, сидящую возлѣ него собаку, при довольно расплывчатомъ исполненіи имѣетъ вообще скорѣе персидскій, чѣмъ вавилонскій характеръ. Персидскія цилиндрическія печати походятъ на ассирійскія и нерѣдко представляютъ болѣе оживленныя охотничьи и военныя сцены и болѣе реалистичныя пальмы, чѣмъ тѣ, какія мы встрѣчаемъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидскаго искусства. Одна изъ цилиндрическихъ печатей Дарія находится въ Британскомъ музеѣ. Здѣсь слѣдуетъ предположить участіе вавилонскихъ мастеровъ, точно такъ же, какъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидской пластики -- участіе малоазійскихъ. Такъ какъ у персидскаго вліянія не было сколько-нибудь виднаго прошлаго, то, принимая въ соображеніе его техническое совершенство, трудно думать, чтобы оно воздѣлывалось самими персами. Не даромъ мы имѣемъ свѣдѣнія о разныхъ греческихъ художникахъ, работавшихъ при дворѣ персидскихъ царей, и отнюдь не немыслимо, чтобы они до такой степени подлаживались къ желаніямъ своихъ заказчиковъ даже и въ отношеніи общаго стиля своихъ работъ, что сохраняли лишь тѣ греческіе черты и пріемы, которые съ разу бросаются въ глаза въ пластикѣ персидскихъ рельефовъ. Очевидно, эта пластика относится къ болѣе поздней, свободной и менѣе суровой порѣ, чѣмъ древне-египетское и древне-ассирійское искусства; конечно, въ ней иногда ощущается временное соприкосновеніе съ эллинскимъ искусствомъ эпохи его наибольшаго блеска, но нигдѣ она не приковываетъ къ себѣ нашего вниманія какимъ-либо самобытнымъ мотивомъ, самобытной мыслью, народной чертою, — нигдѣ не замѣчается въ ней перехода къ свободѣ и зрѣлости современнаго ей греческаго искусства. Пластика персовъ неизмѣнно оставалась самымъ придворнымъ и самымъ искусственнымъ искусствомъ древняго міра.



Сузскія пальметты и пальмы. По Дьёлафуа.

Оцѣнка персидской архитектуры не столь неблагопріятна. Распознавать, откуда она заимствовала большинство своихъ отдѣльныхъ мотивовъ, — не трудно; но во всей своей общности зодчество персидскихъ дворцовъ представляется въ значительной степени дѣйствительно мѣстнымъ, своеобразно-прекраснымъ продуктомъ. Пространныя террасы, служащія основаніемъ зданій, удобныя двойныя лѣстницы съ рампами, цѣлые лѣса колоннъ, состоящихъ изъ нѣсколькихъ частей и богато орнаментированныхъ, цвѣтные архитравы и потолочныя балки сливались въ одно красивое цѣлое. Не только между частями колоннъ, но и въ отдѣлкѣ дверей и оконъ существовала строгая пропорціональность, основанная, какъ доказалъ Дьёлафуа, на опредѣленныхъ численныхъ отношеніяхъ (ширина относится къ вышинѣ, какъ 1 къ 2, 2 къ 3, 2 къ

5), которыя впервые соблюдаются здѣсь и въ Греціи. Конечно, персидской архитектурѣ временъ Ахеменидовъ не было суждено оказать продуктивнаго вліянія на европейское искусство, которое быстро пріобрѣло бы міровое значеніе; но для дальняго Востока чудныя сооруженія Персеполя были, такъ сказать, свѣточами болѣе чистаго міра искусствъ. Мы увидимъ далѣе, что начатки буддійскаго искусства Индіи проникнуты персидскимъ вѣяніемъ.

Третья книга.
Греческое искусство.

I Греческое искусство до персидскихъ войнъ.

1. Введеніе. — Греческое искусство до исторіи художниковъ (900—575 гг. до Р. Х.).

Искусство нильской долины и Месопотаміи существовало уже тысячи лѣтъ, когда греческое искусство только-что начало становиться на собственныя ноги, чтобы, достигнувъ въ своемъ быстромъ, побѣдоносномъ шествіи до необычайной высоты, завоевать себѣ Европу, Африку и Азію. Съ тѣхъ поръ снова протекли тысячелѣтія, и греческое искусство, не смотря на средневѣковое междуцарствіе и на стремленіе новаго времени сбросить съ себя его оковы, все еще пользуется извѣстнаго рода преобладаніемъ; это видно при взглядѣ на новѣйшія великолѣпныя постройки всего міра, все еще обильно заимствующія свои формы изъ греческихъ орденовъ; это доказываютъ и программы обученія въ нашихъ художественныхъ школахъ, въ которыхъ теперь, какъ и раньше, срисовываютъ и воспроизводятъ греческія статуи; это проникло въ наше сознаніе на нашей родинѣ, гдѣ на каждомъ шагу встрѣчаются орнаментныя формы, прямо или косвенно заимствованныя у Греціи.

„Правда, свобода и красота“ — вотъ тѣ оспариваемыя только хмурой теоріей понятія, которыя навертываются намъ на языкъ, когда насъ спрашиваютъ, какимъ именно свойствамъ своимъ обязано греческое искусство тѣмъ, что оно — господствующее въ мірѣ. Искусству грековъ первому удалось достигнуть полной правды въ подражаніи природѣ. Оно впервые, путемъ продолжительной борьбы, воспитало въ себѣ умѣнье не только передавать человѣческій образъ во всей чистотѣ его соотношеній, со всѣми тонкостями поверхности его тѣла, во всей жизненности всѣхъ свойственныхъ ему поворотовъ и движеній, но и изображать внутренняго человѣка со всѣми ощущеніями, выражающимися въ его тѣлодвиженіяхъ и отражающимися въ игрѣ его физіономіи; греческое искусство постепенно научило насъ видѣть въ обширныхъ связныхъ изо-

браженіяхъ не болѣе, какъ отрѣзки отъ всего міра явленій, передающіе ихъ приблизительно вѣрно; ему впервые удалось, идя шагъ за шагомъ, вложить въ изображенія своихъ боговъ и героевъ столько внутренней правды и столько убѣдительности, что эти изображенія принуждають зрителя къ ихъ почитанію и къ самоочищенію. Греческое искусство впервые добилось также полной свободы въ своихъ твореніяхъ, не только въ смыслѣ свободнаго изображенія всѣхъ тѣлесныхъ и душевныхъ движеній, но и въ смыслѣ независимости этого изображенія отъ всѣхъ прочихъ духовныхъ силъ и отъ сосѣднихъ міровъ искусствъ, оказывавшихъ на него вліяніе въ эпоху его младенчества. Въ пору своего расцвѣта, ни одно искусство никогда не бывало до такой степени національнымъ, какъ греческое. Оно отражало одну лишь греческую природу и притомъ такъ, какъ ее видѣлъ греческій глазъ; греческій же глазъ привыкъ олицетворять все, что онъ видѣлъ. Олицетворялись и греческіе боги, и греческіе лѣса, горы, источники, потоки и моря, олицетворялись небесныя явленія, солнце, луна и звѣзды, и города грековъ, наконецъ, даже ихъ добродѣтели и пороки (антропоморфизмъ). Своимъ вѣчнымъ значеніемъ греческое искусство въ значительной степени обязано этой свободной человѣчности. Красота же греческаго искусства состоитъ несомнѣнно въ его правдѣ и свободѣ; кромѣ того, какъ и всякая художественная красота, она заключается въ полномъ согласіи формы съ содержаніемъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, относительно формы, красота заключается и въ законосообразности, которой греческій художникъ, тамъ, гдѣ это необходимо, подчинялъ и самую свободу. Все, что было только говорено о власти искусства возсоздавать творенія природы въ духѣ природы, но съ устраненіемъ случайностей, которыя въ частностяхъ отклоняютъ ее въ сторону, — все это прежде всего мы находимъ въ искусствѣ грековъ. Нѣкоторыя изъ ихъ собственныхъ изреченій гласятъ о томъ. Въ свои лучшія времена, времена полной самостоятельности, частные образы, которые это искусство представляло, незамѣтно сдѣлались въ его рукахъ типами, превратились въ образцовыя фигуры всего міра людей, героевъ и боговъ, изъ котораго были взяты. Чтобы достигнуть высшей человѣческой красоты, греческіе художники уже съ раннихъ поръ стали заниматься опредѣленіемъ обусловливающихъ красоту численныхъ отношеній между отдѣльными частями тѣла. Въ измѣненіи этихъ отношеній прежде всего выражались перемѣны вкуса какъ отдѣльныхъ художниковъ, такъ и отдѣльныхъ эпохъ. Конечно, многіе изъ величайшихъ художниковъ во всѣ времена творили на основаніи лишь собственнаго наблюденія то, что мы могли потомъ вычислить въ ихъ созданіяхъ; но тотъ фактъ, что мы могли произвести такое вычисленіе, служитъ доказательствомъ законосообразности принятыхъ греками соотношеній. При всемъ томъ, въ предѣлахъ этой законосообразности царили свобода и мягкость. Даже греческіе архитекторы — а у скульпторовъ это само собою понятно — любили отнимать у со-

отношеній ихъ оцѣпенѣлость чрезъ незначительныя отклоненія отъ геометрической правильности и этимъ способомъ иногда едва замѣтно сообщать своимъ произведеніямъ видъ органическаго цѣлаго. Разумѣется, для изображенія красоты душевной, говорящей отъ сердца сердцу, не было никакихъ формулъ; но греческое искусство, въ одушевленіи своихъ произведеній внутреннею жизнью, превзошло все, что было создано болѣе древними народами и прежними временами: въ наиболѣе зрѣлыхъ созданіяхъ греческаго искусства форма и содержаніе соединены между собою совершенно.

Идеализмъ и реализмъ, стиль и природа сливаются въ греческомъ искусствѣ въ одно неразрывное цѣлое. Въ области его задачъ стоятъ рядомъ, пополняя другъ друга, идеальный фантастическій міръ и міръ историческій или міръ настоящаго и дѣйствительности. Художественная фантазія грековъ тѣснѣйшимъ образомъ связана съ ихъ поэзіей. Поэмы Гомера и Гезіода, впервые создавшія для грековъ небо съ его богами и землю съ ея героями, передали пластическимъ искусствамъ ихъ главный матеріалъ въ ясной, какъ кристаллъ, формѣ. Въ отношеніи созданія образовъ, въ Греціи поэзія шла впереди изобразительныхъ искусствъ. Точно также и греческая трагедія выступила на поприще изображенія высшихъ духовныхъ возбужденій въ то время, какъ живопись и скульптура грековъ стремились къ достиженію высшей свободы въ передачѣ душевныхъ ощущеній и страстей.

Греческое искусство воспроизводить дѣйствительность, каково прежде всего ваяніе, выросло непосредственно изъ состязаній, объединявшихъ эллинскія племена со времени учрежденія олимпійскихъ игръ. Въ состязаніяхъ въ бѣгѣ, скачкахъ, борьбѣ, испытывалась физическая сила и ловкость грековъ. Побѣдителя ожидали высокія почести. По всей Греціи возникли гимназіи — учрежденія для упражненія въ силѣ и ловкости, гдѣ молодые люди, раздѣвшись до-нага, подготовляли себя къ торжественнымъ играмъ. Чрезъ это греки довели тѣло до высшаго совершенства въ смыслѣ соразмѣрности членовъ, и греческіе художники рано получили возможность изучать мужское тѣло со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ движеніяхъ. Статуи, которыя воздвигались въ честь побѣдителей, были ближайшимъ и наиболѣе непосредственнымъ доказательствомъ вліянія тѣлесныхъ упражненій на достиженіе греческимъ искусствомъ высшаго совершенства при изображеніи нагого человѣческаго тѣла.

Наконецъ, въ исторіи греческаго искусства художникъ впервые выступаетъ на передній планъ. Въ большихъ монархіяхъ Востока и Юга личность отдѣльныхъ гражданъ терялась въ громадной массѣ подданныхъ; поэтому въ исторіи искусства этихъ монархій не упоминается о тѣхъ или другихъ художникахъ. Напротивъ того, въ небольшихъ государствахъ Греціи, географическая раздробленность которой не благопріятствовала ихъ сліянію въ одно обширное цѣлое, на развалинахъ

древняго монархизма выросла гражданская независимость отдѣльной личности. Уже во времена тирановъ, въ VI-мъ вѣкѣ до Р. X., въ Греціи появляются первые исторически-извѣстные художники; вмѣстѣ съ развитіемъ гражданской свободы увеличилось число именъ художниковъ и ихъ значеніе. Вскорѣ явились мастера, имена которыхъ потомство называетъ съ благоговѣніемъ. И какъ ни постепенно и ни органически шло развитіе греческаго искусства, причемъ ни одинъ художникъ не порывалъ рѣзко связи своей съ традиціями, а стоя на почвѣ произведеній старины, совершенствовался въ исполненіи частностей, послѣдовательныя ступени развитія искусства связаны съ именами опредѣленныхъ мастеровъ, а самое развитіе шло впередъ безостановочно и неудержимо.

Вслѣдствіе этого въ исторіи греческаго искусства, рядомъ съ исторіей художественныхъ памятниковъ получаетъ мѣсто письменная, главнымъ образомъ литературная, отчасти и передаваемая надписями, *исторія художниковъ*. Но такъ какъ лишь немногіе изъ памятниковъ греческаго искусства снабжены надписями съ именами мастеровъ, и такъ какъ лишь ничтожное число этихъ памятниковъ можетъ, на основаніи несомнѣнныхъ источниковъ, быть признано подлинными произведеніями знаменитыхъ мастеровъ, то исторія художниковъ привходитъ въ исторію греческаго искусства только какъ отдѣлъ литературныхъ источниковъ для *исторіи памятниковъ искусства*, которые говорятъ сами за себя, — исторіи, на которую можно смотрѣть, какъ на почти самостоятельную отрасль знанія. Представить связь между исторіей греческихъ художниковъ и сохранившимися памятниками греческаго искусства составляетъ одну изъ главныхъ задачъ художественной археологіи. Винкельманъ, отецъ исторіи греческаго искусства, выпустившій главный свой трудъ въ Дрезденѣ въ 1764 г., основывался въ этомъ трудѣ на изученіи памятниковъ, хотя и не былъ знакомъ почти ни съ однимъ изъ оригинальныхъ греческихъ произведеній, сдѣлавшихся доступными для насъ уже позже. Винкельманъ категорически заявляетъ, что своей задачей онъ вовсе не считаетъ провѣрку и исправленіе исторіи греческихъ художниковъ. Спустя почти сто лѣтъ послѣ него, Генрихъ Бруннъ, главный трудъ котораго появился въ 1857—1859 гг., снова взялъ за точку отправленія исторію греческихъ художниковъ, причемъ, собравъ всѣ предшествовавшія работы по этому предмету, пополнилъ ихъ длиннымъ рядомъ сохранившихся произведеній, которыя прямо или косвенно приписалъ опредѣленнымъ мастерамъ или школамъ. Прошло еще одно поколѣніе, и Адольфъ Фуртвенглеръ, главный трудъ котораго изданъ въ 1893 г., основываясь опять-таки на произведеніяхъ древнегреческаго искусства и ихъ копіяхъ, число которыхъ тѣмъ временемъ возросло въ совершенно неожиданной степени, счелъ себя уже подвинувшимся въ этомъ дѣлѣ достаточно для того, чтобы приписать каждое изъ античныхъ произведеній, сохранившихся въ оригиналѣ или

въ копіи, тому или другому изъ извѣстныхъ художниковъ и поставить его въ связь съ опредѣленными его созданіями, упоминаемыми въ литературныхъ источникахъ. Такимъ образомъ онъ считалъ возможнымъ въ скоромъ времени поставить „на мѣсто прежней блѣдной и тощей картины, совершенно иную, гораздо болѣе богатую красками картину исторіи греческаго искусства.“ То обстоятельство, что Фуртвенглеръ заходитъ иной разъ черезчуръ далеко, приписывая сохранившіяся произведенія извѣстнымъ художникамъ, не мѣшаетъ намъ признавать, что его выводы значительно обогатили исторіографію греческаго искусства.

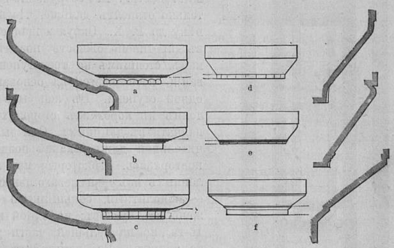
Между тѣмъ какъ вообще изслѣдованіе исторіи греческихъ художниковъ, послѣ появленія труда Брунна, положившаго ей основаніе, установило сравнительно немного новыхъ точекъ зрѣнія, количество греческихъ памятниковъ, и именно количество оригинальныхъ, разрослось неимовѣрно. Считаемъ излишнимъ возвращаться къ раскопкамъ въ Троѣ и въ областяхъ микенской культуры; но необходимо упомянуть напр. о нѣмецкихъ раскопкахъ въ древнемъ укрѣпленномъ городѣ Олимпіи, предпринятыхъ подъ руководствомъ Курціуса и Адлера въ 1875—81 гг., о нѣмецкихъ раскопкахъ Конце и Гуманна въ 1878—86 гг. въ акрополѣ Пергама, столицы Атталидовъ, въ Малой Азіи, о еще незаконченныхъ французскихъ раскопкахъ на Делосѣ, островѣ Аполлона, и въ Дельфахъ, городѣ славнѣйшаго изъ оракуловъ древности, наконецъ, о раскопкахъ, произведенныхъ грече́скимъ археологическимъ обществомъ въ аѳинскомъ акрополѣ и въ Элевзисѣ; кромѣ этихъ работъ, велись нѣкоторыя другія. Богатую добычу обѣщаютъ также современныя намъ нѣмецкія раскопки на Пріенѣ и въ Милетѣ. Со временъ всѣхъ этихъ раскопокъ, вызвавшихъ къ новой жизни массу оригинальныхъ произведеній, покоившихся въ мертвенномъ снѣ въ продолженіе полуторы тысячи лѣтъ, исторія греческаго искусства совершенно преобразилась.

Около конца второго тысячелѣтія до нашей эры, въ области, занятой впослѣдствіи греками, происходили передвиженія народовъ и переселенія племенъ, вслѣдствіе чего на мѣстахъ пелазгійскихъ или ахейскихъ микенскихъ расъ осѣли эллинскія. Одни за другими явились на сцену эолійцы, іонійцы и доряне эллинскаго корня. Эолійцы заняли сѣверную часть западнаго берега Малой Азіи и сосѣдніе съ нимъ острова, особенно Лесбосъ. Іонійцы, вышедшіе вѣроятно изъ Аѳинъ, заняли среднюю часть западнаго берега Малой Азіи, на которомъ основали большіе города Милетъ, Эфесъ, Колофонъ, Клазомены и др., а также среднюю группу островововъ Эгейскаго моря, каковы Наксосъ, Делосъ, Паросъ, Хіосъ и Самосъ. Напослѣдокъ, доряне, послѣ своихъ странствованій, извѣстныхъ подъ названіемъ переселенія дорянъ (около 1100 г. до Р. Х.), завладѣли Пелопоннесомъ и заняли южную часть западнаго берега съ Книдомъ и Галикарнассомъ, а также южные острова, каковы: Киѳера и Критъ, Милосъ и Ѳира, Косъ и Родосъ. Спустя еще нѣсколько сто-

лѣтій, возникли греческія колоніи на берегахъ Сициліи и Южной Италіи, извѣстныя впослѣдствіи подъ общимъ наименованіемъ Великой Эллады. Въ IX-мъ столѣтіи до нашей эры возникли поэмы Гомера. Начиная съ VIII-го столѣтія (776 г. до Р. Х.) ведется эллинское лѣтосчисленіе по олимпійскимъ играмъ. Съ начала VII-го столѣтія распространяется вліяніе пиѳійскаго оракула въ Дельфахъ, проникающее всюду, гдѣ только звучитъ эллинскій языкъ, и даже еще дальше, вплоть до Фригіи и Лидіи, откуда цари посылаютъ свои дары этому „пупу земли“. Исторія греческаго искусства начинается однако, если не принимать въ разсчетъ баснословныхъ именъ, а также древнѣйшихъ изъ надписей на вазахъ, лишь съ VI-го вѣка до Р. Х. Но уже съ VII-го вѣка можно до нѣкоторой степени прослѣдить развитіе греческаго искусства по сохранившимся памятникамъ различнаго рода, а нѣкоторые виды художественныхъ произведеній, въ особенности расписные глиняные сосуды, уводятъ насъ еще на нѣсколько столѣтій назадъ.

Исторія греческой архитектуры, благодаря раскопкамъ, произведеннымъ въ послѣднія двадцать лѣтъ, совершенно измѣнилась. Теперь передовые изслѣдователи, каковы Дёрпфельдъ, Реберъ, Перрò и Шипьѐ, взгляды которыхъ такъ удачно свелъ воедино Ноакъ, производятъ греческій храмъ прямо отъ мегарона — залы мужчинъ у микенцевъ и троянцевъ (ср. стр. 240). Троны и столы для яствъ (жертвенники, алтари), воздвигавшіеся невидимымъ, лишь воображаемымъ богамъ, были предшественниками храмовъ. Только послѣ того, какъ греческія героическія поэмы закончили выработку образовъ боговъ, ощутилась потребность строить для нихъ жилища, подобныя человѣческимъ. Священный алтарь, на которомъ возжигался жертвенный огонь, помѣщался внѣ этихъ зданій, на дворѣ. Священный дворъ (temenos, peribolos) былъ обнесенъ стѣной, которая спереди иногда прерывалась монументальными воротами (propylon). Собственно храмъ имѣлъ назначеніе служить лишь жилищемъ для божества, кровомъ надъ его трономъ. Вначалѣ греческіе храмы, подобно уже описаннымъ нами „микенскимъ“ акрополямъ, строились только изъ необожженныхъ кирпичей и дерева, и покрытіе ихъ состояло изъ плоской глиняной настилки по горизонтальнымъ балкамъ. Главный покой мегарона превратился въ продолговатую залу храма, въ целлу, собственно жилище божества. Портикъ (pronaos), закрытый съ боковъ, спереди же открывавшійся наружу двумя колоннами, помѣщенными между продолженіями продольныхъ стѣнъ целлы (антами), былъ усвоенъ храмами и обыкновенно устраивался также съ задней ихъ стороны и въ этомъ случаѣ назывался описѳодомомъ (opisthodomos). Но благочестіе и художественное чутье древнихъ эллиновъ не довольствовались такимъ чрезчуръ простымъ преобразованіемъ въ храмъ жилища земныхъ властителей. Для того, чтобы устроить для боговъ празднично-украшенные пріюты, греческіе зодчіе окружали храмъ въ антахъ со всѣхъ его четырехъ сторонъ открытой галереей съ колоннадой, и такой,вполнѣ закон

ченный „периптерическій“ храмъ (peripteros) воздвигали на платформѣ о нѣсколькихъ ступеняхъ съ цѣлью вознести его надъ земнымъ прахомъ. Господствующее нынѣ научное воззрѣніе отрицаетъ, что храмъ въ антахъ предшествовалъ периптерическому, но намъ это кажется вполнѣ естественнымъ. Лишь подъ конецъ развитія формы храма его плоская кровля превратилась въ двускатную, которая, быть можетъ, уже давно устраивалась въ частныхъ постройкахъ Греціи, точно такъ же, какъ и Малой Азіи (ср. стр. 268). Низкіе фронтоны надъ короткими сторонами зданія почти всегда были обращены одинъ къ востоку, другой къ западу. Надо признать доказаннымъ, что крыша храмовъ, какъ и ихъ колонны, даже въ законченномъ видѣ периптерическаго храма, сначала были деревянныя, хотя и обложенныя кирпичемъ и обожженной глиной.

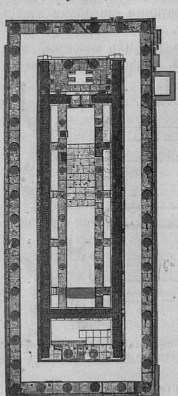


Развитіе капителей колоннъ Герэона, въ Олимпіи (въ постепенномъ порядкѣ отъ *a* до *f*). По Дёрпфельду въ сочиненіи Курціуса и Адлера „Olympia“.

Частныя измѣненія происшедшія въ греческомъ храмоздательствѣ, легче всего прослѣдить въ дорическомъ стилѣ. Триглифный фризъ, первообразомъ котораго, по всей вѣроятности, былъ описанный выше тиринѳскій расчлененный алебастровый фризъ (ср. стр. 241), съ развитіемъ окружающей колоннады перешелъ съ антовъ на антаблементъ этой послѣдней и распространился на всѣ четыре ея стороны. Вмѣстѣ съ тѣмъ, микенская колонна превратилась въ деревянную дорическую. Четырехугольная плита надъ капителью (абака) удержалась. Круглый валъ превратился въ скошенный снизу эхинъ. Желобъ подъ нимъ, украшенный вѣнкомъ изъ стоячихъ, вверху отгибающихся листьевъ, въ эпоху развитаго дорическаго стиля еще долго сохранялъ свои очертанія и свои украшенія (см. рис. на стр. 298). Но колонны, сдѣлавшіяся болѣе толстыми и состоявшія изъ цѣлыхъ древесныхъ стволовъ, соотвѣтственно своему натуральному характеру стали съуживаться въ направленіи снизу вверхъ, а не сверху книзу, какъ въ микенскомъ искусствѣ. Деревянныя колонны постепенно уступали мѣсто каменнымъ, каннелированнымъ. Что въ этомъ случаѣ образцомъ для греческихъ зодчихъ служили египетскія

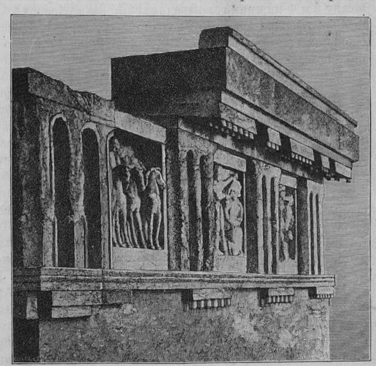
„протодорическія каменныя колонны“ (ср. стр. 160), — ученые столь же часто утверждали, какъ и отрицали; но вообще это представится не невѣроятнымъ, если примемъ во вниманіе, что именно въ разсматриваемую эпоху Египетъ началъ вступать въ сношенія съ греками.

Полагаютъ, что въ Герэонѣ, храмѣ Геры въ Олимпіи, мы обладаемъ доказательствомъ того, что весь этотъ процессъ развитія шелъ именно такимъ путемъ. Какъ бы то ни было, это святилище Геры, высшей небесной богини, считается древнѣйшимъ изъ греческихъ храмовъ, отъ котораго сохранились вполнѣ согласующіеся между собою остатки (см. рис. на этой стр.). Его сооруженіе вполнѣ основательно относятъ дальше, чѣмъ къ седьмому вѣку до Р. Х. Окружающая его колоннада, въ противоположность позднѣйшимъ храмамъ, стоящимъ на трехступенчатомъ основаніи, возвышается на основаніи лишь объ одной ступени. Въ ней было по шести колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по шестнадцати въ длинныхъ. Она была такой значительной длины, какая позднѣе не часто повторялась. Нѣкоторыя изъ колоннъ, сдѣланныхъ изъ мергелеваго известняка (poros), — монолитныя, большинство же ихъ сложено изъ кусковъ; на одной изъ нихъ еще 16-ть, но на большей части уже по 20-ти каннелюръ. Въ капителяхъ выказывается весь ходъ развитія дорической капители. У болѣе древнихъ, подъ весьма выпуклымъ эхиномъ еще имѣется желобъ; но онъ вскорѣ исчезаетъ, а эхинъ постепенно принимаетъ почти прямолинейный профиль (рис. на стр. 295, фиг. *a*—*f*). Замѣчено, что деревянныя колонны первоначальныхъ храмовъ съ седьмого столѣтія стали мало-по-малу замѣняться каменными. Дѣйствительно, Павзаній, извѣстный греческій путешественникъ II-го вѣка по Р. Х., лучшимъ истолкователемъ котораго надо считать Вильгельма Гурлитта, сообщаетъ, что еще въ его время одна изъ колоннъ задняго портика Герэона была деревянная. Внутренность этого зданія представляетъ весьма поучительный примѣръ того, какъ изъ боковыхъ капеллъ храма развилось его раздѣленіе на три корабля, причемъ стѣны этихъ капеллъ, служившія также и для поддержки потолка, сносились, какъ только замѣчалось, что концевыхъ колоннъ, когда онѣ вполнѣ круглыя, совершенно достаточно для опоры потолочныхъ балокъ. Послѣ этого, длинная зала оказалась раз-



Планъ Герэона, въ Олимпіи. По Дёрпфельду.

дѣленной двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ, на широкое среднее пространство и на двѣ узкія боковыя галереи. Первоначально плоская глиняная крыша была въ VII-мъ вѣкѣ замѣнена двускатной крышей изъ кирпичныхъ плитъ съ фронтонными придатками (акротеріями) изъ обожженной глины. Относительно происхожденія этихъ акротеріевъ фронтона еще недавно Бенндорфъ произвелъ любопытныя изслѣдованія, подтвержденныя потомъ и продолженныя Треемъ. Акротеріи надо считать отдѣлкою круглыхъ переднихъ концовъ цилиндрическихъ деревянныхъ балокъ, которыя, будучи видны снаружи, проходили вдоль вершины малоазійскихъ деревянныхъ домовъ. Круглая форма древнѣйшихъ фронтонныхъ акротеріевъ объясняется такимъ образомъ сама собою. Среди остатковъ терракоттовыхъ архитектурныхъ частей олимпійскаго Герэона также найденъ дискообразный придатокъ крыши.

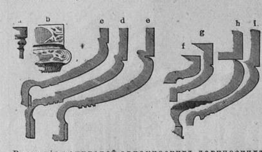


Антабламентъ храма С въ Селинунтѣ. Съ фотографіи.

Своимъ техническимъ исполненіемъ и своеобразной окраскою эти терракотты напоминаютъ древнѣйшіе микенскіе глиняные сосуды. Узоръ, уже нѣсколько углубленный, иллюминированъ бѣлою, желтою и фіолетовою красками по матовому полированному черному или темнокрасному фону. Встрѣчается пластически-грубо выполненный круглый столбъ съ розетками. Плоскіе орнаменты состоятъ изъ кружковъ, чешуекъ, шахматныхъ и зубчатыхъ узоровъ. Проскальзываютъ также восточныя плетенки изъ лентъ и волнообразныя полосы. Однако растительныхъ формъ еще не встрѣчается.

Въ общемъ внѣшнемъ видѣ законченнаго дорическаго каменнаго храма, въ какомъ мы встрѣчаемъ его въ началѣ VI-го вѣка до Р. Х., особенно въ древнѣйшихъ и южно-итальянскихъ храмахъ, бро-

саются въ глаза колонны окружной галереи, какъ-бы прямо выростающія изъ ихъ общаго подножія, сложеннаго изъ массивныхъ плитъ, и снабженныя 16—20 вертикальными сегментообразными въ поперечномъ разрѣзѣ углубленіями (ложками, каннелюрами) съ острыми краями (см. прилагаемый рисунокъ на отдѣльномъ листѣ: „Базилика и храмъ Посейдона въ Пестумѣ)“. Колонны стоятъ въ разстояніи $1\frac{1}{4}$—$1\frac{1}{2}$ своего нижняго поперечника одна отъ другой. Вышина ихъ, при увеличивающемся ихъ стремленіи къ бо̀льшей стройности, колеблется между 3 и 4 нижними поперечниками. За стержнемъ колонны идетъ его шея, отдѣленная отъ него на границѣ его верхняго куска одною или нѣсколькими узкими выкружками и состоящая въ болѣе древнихъ колоннахъ изъ упомянутаго выше желоба, украшеннаго вѣнцомъ изъ листьевъ (см. рис. на этой стр.), и постепенно исчезающаго въ теченіе шестого столѣтія. Надъ шеей колонны, нѣсколько поясковъ (kyma) охватываютъ эхинъ, за которымъ слѣдуетъ четырехугольная плита (abacus), довершающая собою капитель колонны, а съ нею и нижнюю, поддерживающую часть сооруженія. Верхняя часть послѣдняго состоитъ изъ двухъ членовъ: архитрава (epistylion) и фриза (см. рис. на стр. 297). Архитравъ, состоящій изъ каменныхъ балокъ, перекинутыхъ отъ оси одной колонны до оси сосѣдней, — гладкій и заканчивается вверху выступающею полочкою, подъ которою на опредѣленномъ разстояніи одинъ отъ другого придѣланы небольшіе бруски съ коническими каплями на нихъ, похожими на головки гвоздей. Эти шесть капель, свѣшивающіяся съ каждаго изъ этихъ брусковъ, произошли вѣроятно отъ деревянныхъ колышковъ, служившихъ для скрѣпленія частей. Дорическій триглифный фризъ, идущій надъ архитравомъ, состоитъ изъ четырехугольныхъ поверхностей, попеременно выступающихъ впередъ и нѣсколько отступающихъ назадъ. Выдающіяся впередъ части называются триглифами; въ нихъ врѣзаны въ вертикальномъ направленіи двѣ каннелюры, и двѣ половинки каннелюръ ограничиваютъ ихъ края. Триглифы находятся какъ-разъ надъ вышеупомянутыми брусками съ каплями, которые какъ-бы составляютъ съ ними одно цѣлое. Отступающія назадъ части, такъ называемыя метопы, представляютъ собою, собственно говоря, гладкія поверхности, но нерѣдко онѣ бываютъ украшены скульптурною работою. Надъ триглифнымъ фризомъ лежитъ, сильно выступая впередъ, карнизъ (geison), вѣнчающій собою антаблементъ; его нижняя горизон-



Развитіе капителей архаическихъ дорическихъ колоннъ. Преимущественно по Ноаку. *a* — капитель изъ Сокровищницы Атрея, въ Микенахъ. *b* — на Львиныхъ Воротахъ въ Микенахъ. *c* — древнѣйшая капитель Герэона въ Олимпіи. *d* — капитель храма C въ Селинунтѣ. *e* — храма D въ Селинунтѣ. *f* — эллинскаго храма въ Тириноѣ. *g* — святилища Кардіако, на остр. Корфу. *h* — храма Аполлона въ Сиракузахъ. *i* — сокровищницы сиракузцевъ, въ Олимпіи.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Базилика и храмъ Посейдона въ Пестумѣ. Справа, вдали — храмъ Цереры

Рисунокъ О. Шульца съ фотографіи.

тальная поверхность, т. наз. слезникъ, снабжена, соотвѣтственно каждому триглифу и каждой метопѣ, рядомъ четырехугольныхъ, продолговатыхъ пластинокъ (mutuli, viae), усаженныхъ каплями. Карнизъ завершается полосою слегка изогнутаго профиля. Подобные карнизы, но безъ пластинокъ съ каплями, окаймляютъ фронтонъ. По краю карниза (sima), за которымъ собиралась дождевая вода, были разсажены львиныя головы, черезъ открытыя пасти которыхъ она могла выливаться. Акротеріи, увѣнчивавшіе собою вершину и углы фронтона, нерѣдко имѣли форму звѣрей, человѣческихъ фигуръ или сосудовъ. Крайнія черепицы кирпичной крыши зданія съ длинныхъ его сторонъ обыкновенно имѣли видъ пальметтъ. Но главнымъ украшеніемъ наружности храмовъ служили скульптурныя произведенія, помѣщенныя какъ на метопахъ, такъ и на фронтонѣ. Монументальная скульптура Греціи увѣковѣчила свою славу преимущественно исполненіемъ фронтонныхъ группъ для храмовъ и другихъ зданій.

Новѣйшія изслѣдованія доказали, что красивому впечатлѣнію внѣшности дорическаго храма въ значительной степени способствовала обильная, но изящная раскраска. Законченный греческій каменный храмъ представлялся очень расцвѣченнымъ. Зданіе вообще было одного цвѣта, но отдѣльныя его части получали полную окраску, обыкновенно въ красный или синій цвѣтъ. Новѣйшія раскопки, однако, не подтвердили предположенія, будто эхинъ и абака дорическихъ капителей были всегда раскрашены. Но криволинейная часть карниза и прямые брусья архитрава уже въ раннюю эпоху получали цвѣтныя украшенія, одни въ видѣ вѣнка изъ широкихъ свѣшивающихся книзу листьевъ (см. рис. на стр. 306, фиг. *a*), другія въ видѣ ленточнаго меандра, простого или извилистаго. Триглифы были обыкновенно темносиняго цвѣта, а метопы оставлялись бѣлыми, или окрашивались въ своей плоскости. Но окраска всюду служила не для сглаживанія формъ, а, напротивъ того, для приданія имъ большей рельефности. Свѣшивающимися книзу листьями выражалась обремененность ихъ тѣмъ, что лежитъ надъ ними. Вѣнчающіе брусья украшались вѣнками пальметтъ (анѳемій) скульптурной работы, или написанными краской.

Внутренность большого, главнаго храма обыкновенно сохраняла свое раздѣленіе на три корабля, съ которымъ мы уже познакомились при описаніи олимпійскаго Герэона. Каменный потолокъ, раздѣленный на четырехугольныя углубленныя поля (потолокъ съ кассетами, съ калимматіями), съ золотыми звѣздами въ срединѣ каждаго такого поля, выкрашеннаго въ голубой цвѣтъ, скрывалъ за собой деревянныя кровельныя стропила. Мнѣніе, будто большинство значительныхъ храмовъ получало свѣтъ черезъ отверстіе въ крышѣ, со временъ изслѣдованій Дёрпфельда и изысканій Дурма, считается несостоятельнымъ. Какъ видно изъ замѣтокъ Витрувія, древне-римскаго зодчаго и писателя, „гипеѳральные“ храмы, съ открытымъ, свѣтлымъ пространствомъ внутри, составляли лишь рѣдкія исключенія. Почти во всѣ извѣстные и прославленные грече-

скіе храмы свѣтъ проникалъ единственно чрезъ ихъ монументальныя входныя двери; при яркомъ южномъ солнцѣ, этого отверстія было достаточно для освѣщенія внутренности храма.

Но главная прелесть архитектуры греческихъ храмовъ заключалась не во внутренности, а во внѣшности этихъ зданій. Эллинское обиталище божества производило впечатлѣніе не внутреннею, а наружною своею стороною. Все въ этой послѣдней было геометрически соразмѣрно, и этимъ въ особенности отличался дорическій храмъ. Но здѣсь, въ наружности такого храма, лучше всего можно прослѣдить, какъ смягчалась эта строго-геометрическая соразмѣрность и допускались легкія отклоненія отъ нея, производившія впечатлѣніе органической жизни. Сюда относится замѣна прямыхъ линій нѣсколько изогнутыми; сюда относятся также „курватуры", т. е. небольшія утолщенія на горизонтальныхъ балкахъ дорическихъ храмовъ; сюда же относятся припухлость (entasis) и утонченіе стержней колоннъ, легкій наклонъ наружныхъ колоннъ кнутри, съуженіе промежутковъ между угловыми колоннами и неправильность въ положеніи триглифовъ, которыми отмѣчались ось каждой колонны и каждый пролетъ между колоннами, и которые дѣйствительно, въ совершенно развитомъ дорическомъ стилѣ, на крайнихъ концахъ фриза какъ-бы сдвигаются съ оси колонны въ уголъ. Общая форма дорическаго храма такъ гармонично закончена, что еще Беттихеръ въ своей „Тектоникѣ эллиновъ", трудѣ, нѣкогда знаменитомъ, а теперь устарѣвшемъ, объяснялъ происхожденіе деталей этой формы не на основаніи исторіи ихъ развитія, указывающей всюду на ихъ происхожденіе отъ деревянныхъ построекъ, а на основаніи теоріи идеальнаго воплощенія абстрактныхъ конструктивныхъ и статическихъ законовъ. Остается, однако, несомнѣннымъ, что законченный дорическій храмъ представляетъ въ своей архитектурѣ строгое соблюденіе конструктивныхъ законовъ тяжести и ея подпоръ, и въ своихъ отдѣльныхъ формахъ выражаетъ эти законы самымъ яснымъ образомъ. Остается несомнѣннымъ также и то, что стремленіе устраивать тихія жилища боговъ подъ кровлями, опирающимися на колонны, привело къ полному, наисовершеннѣйшему развитію построекъ съ колоннами и фронтонами. Но прежде всего остается истиной, что это художественное творчество, откуда бы оно ни заимствовало отдѣльные архитектурные элементы, было вполнѣ самостоятельнымъ проявленіемъ греческаго генія. Во всемъ мірѣ нѣтъ архитектурнаго произведенія, которое было бы подобно дорическому храму. Какъ цѣлое сооруженіе, онъ не имѣлъ предшественниковъ себѣ, и это сооруженіе во всей совокупности своихъ частей было такъ поразительно, что искусство человѣчества твердо удержало его до нашихъ дней.

Въ Южной Италіи и Сициліи сохранились остатки древнѣйшихъ греческихъ храмовъ, болѣе значительные, чѣмъ въ самой Элладѣ, метрополіи этихъ колоній. Въ Пестумѣ и Джирдженти (Акрагасѣ) эти остатки

еще держатся; въ Селинунтѣ, Сиракузахъ и другихъ мѣстахъ, какъ извѣстно, они уже повалились на землю. Подробное научное изслѣдованіе, которому подвергли ихъ недавно Кольдевей и Пухштейнъ, проливаетъ съ разныхъ сторонъ новый свѣтъ на исторію развитія греческаго храма. Дорическіе храмы этой части западной или Великой Греціи, постройка которыхъ, какъ бы то ни было, относится къ началу VI-го столѣтія, въ свое время производили вообще впечатлѣніе строгости, даже нѣкоторой тяжеловѣсности. Въ нихъ имѣется передній портикъ (pronaos), но задній портикъ (opisthodomos) еще отсутствуетъ. Угловыя колонны еще не сближены. Тѣсно разставленныя, приземистыя колонны имѣютъ большую припухлость на стержнѣ (entasis). Низкая капитель сильно выдается впередъ. Желобъ съ вѣнкомъ изъ листьевъ подъ капителью является ея постоянной принадлежностью. Триглифный фризъ нѣсколько уже, чѣмъ архитравъ. Фронтонъ сравнительно высокъ. Центральный храмъ въ Селинунтѣ (такъ называемый храмъ С) построенъ въ началѣ шестого столѣтія; колонны его — монолитныя и имѣютъ по 16 каннелюръ. Въ окружающей его галереѣ было по 6 колоннъ на узкихъ сторонахъ, и по 17 на длинныхъ, такъ что онъ былъ еще болѣе вытянутъ въ длину, нежели храмъ Геры въ Олимпіи. Портикъ его еще былъ замкнутъ передней стѣной, но за то рядъ колоннъ передъ нимъ былъ двойной. Его антаблементъ, выставленный въ палермскомъ музеѣ, изображенъ у насъ на рисункѣ, на стр. 297. Нѣсколько позже сооруженъ сѣверный селинунтскій храмъ (такъ называемый храмъ D). У него по 6 колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по 13 въ длинныхъ, такъ что мы находимъ здѣсь уже нормальное численное отношеніе. Портикъ этого храма ограниченъ съ боковъ не антами, а тремя четвертями колоннъ. Колонны портика имѣютъ по 16, а колонны окружной галереи уже по 20 каннелюръ. „Мегаронъ“ Деметры въ Гаджерѣ, близъ Селинунта, въ которомъ, вмѣстѣ съ особенно древними формами карниза, мы находимъ въ этомъ послѣднемъ намекъ на египетскій желобъ, любопытенъ по открытому положенію всего святилища съ окружающими его дворъ стѣнами, со входными воротами и съ алтаремъ. Древнѣйшій храмъ Пестума (см. отдѣльн. табл. при этой стр.), такъ называемая базилика, имѣетъ 9×18 колоннъ; соотвѣтственно нечетному числу колоннъ своей передней стороны онъ раздѣленъ внутри центральнымъ рядомъ колоннъ на двѣ части. Немного позже выстроенъ такъ называемый храмъ Деметры въ Пестумѣ; его колонны, числомъ 6×13, украшены уже 24 каннелюрами. Его портикъ, находящійся внутри окружной галереи, лишь на половину огороженъ съ боковъ стѣнами (in antis), а передняя его половина состоитъ изъ трехъ свободно стоящихъ колоннъ (prostylos). Если эти оба храма сооружены дѣйствительно лишь въ половинѣ VI-го вѣка до Р. Х., то стиль ихъ все-таки соотвѣтствуетъ стилю построекъ, господствовавшему на Востокѣ въ началѣ этого вѣка.

Затѣмъ, къ числу древнѣйшихъ дорическихъ храмовъ подобнаго

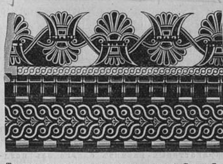
рода принадлежатъ храмъ въ Тарентѣ, святилище Зевса въ Сиракузахъ, храмъ Аполлона на островѣ Ортигіи, близъ этого города, и храмъ священнаго колодца въ Кардако, на остр. Корфу. Но и въ Аѳинахъ недавно открыты остатки древнѣйшихъ городскихъ храмовъ. Раньше позднѣйшаго дорическаго храма, великолѣпнаго Парѳенона Перикла, въ аѳинскомъ акрополѣ существовало не меньше трехъ храмовъ, посвященныхъ Палладѣ-Аѳинѣ: одинъ, выстроенный послѣ персидскихъ войнъ на томъ же самомъ мѣстѣ, гдѣ красуется Парѳенонъ, и два, выстроенныхъ до персидскихъ войнъ вблизи отъ того пункта, на которомъ впослѣдствіи находился Эрехтейонъ. Остатки древнѣйшаго изъ этихъ древнихъ храмовъ были открыты и сложены вмѣстѣ. Они относятся также къ началу VI-го вѣка.

Часть храма въ коринѳскомъ кремлѣ. Съ фотографіи. (Collection Merlin.)

Къ древнѣйшимъ дорическимъ храмамъ прежде причисляли, а Дурмъ причисляетъ и теперь, храмъ въ Ассосѣ, на эолійскомъ берегу Малой Азіи. На его колоннахъ — отъ 16 до 18 каннелюръ. На брусочкахъ подъ триглифами и на мутулахъ нѣтъ капель. На архитравѣ, вопреки обычаю, находятся скульптурныя украшенія. Судя по стилю этихъ украшеній, къ которымъ мы еще вернемся, они должны быть болѣе поздняго происхожденія. Самымъ древнимъ изъ сохранившихся дорическихъ храмовъ прежде считали храмъ въ Коринѳѣ, вновь изслѣдованный Дёрпфельдомъ около десяти лѣтъ тому назадъ. Безъ сомнѣнія, онъ принадлежитъ глубокой древности, какъ о томъ можно заключить потому, что въ его окружной галереѣ 6×15 колоннъ, равно какъ и по ихъ тяжеловѣснымъ стержнямъ о двадцати каннелюрахъ и по сильно выдающимся впередъ капителямъ, еще лишеннымъ желобчатой шеи (см. рис. на этой стр.).

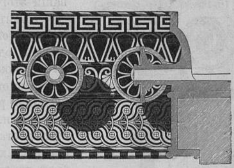
Сокровищницы въ Олимпіи знакомятъ насъ съ родомъ построекъ,

очень важнымъ для исторіи зодчества. Адлеръ называетъ ихъ „архитектоническими дарами", посвященными высшему божеству. Ихъ портики съ фронтономъ, поддерживаемымъ колоннами, доказываютъ, что фронтонъ и колоннады не составляли въ Греціи исключительной принадлежности храмоздательства. Но уже одно расположеніе этихъ построекъ съ сѣвера на югъ, а не съ запада на востокъ, рѣзко отличаетъ ихъ отъ храмовъ. Сооружавшія ихъ государства заказывали изготовленіе ихъ частей изъ туземнаго камня у себя дома и затѣмъ отправляли ихъ въ Олимпію, гдѣ изъ нихъ и складывали зданія. Древнѣйшая сокровищница въ Олимпіи, сокровищница сицилійскаго города Гелы, относится къ началу VI-го вѣка. Она получила въ исторіи строительнаго искусства важное значеніе, такъ какъ по этому сооруженію было впервые дознано, что въ древне-дорическомъ стилѣ карнизы фронтона и боковыхъ сторонъ зданія нерѣдко бывали облицованы расцвѣченной терракоттой.



Терракоттовое украшеніе храма С въ Селинунтѣ. По Дёрпфельду.

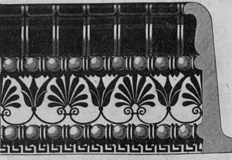
Раскрашиваніе этихъ терракоттъ въ храмахъ шло съ начала VI-го вѣка до нѣкоторой степени параллельно съ орнаментированіемъ глиняныхъ сосудовъ. Терракоттовыя украшенія вышеупомянутаго древнѣйшаго храма въ Селинунтѣ, какъ и коринѳскія вазы, расписаны прочными красною и черною лаковыми красками по блѣдному фону глины (см. верхній рис. на этой стр.). На ряду съ линейными орнаментами и простыми и двойными плетенками, здѣсь уже появляются орнаменты на мотивы растительнаго царства. Вѣнокъ изъ свѣшивающихся листьевъ на верхней полосѣ карниза еще по-дорически полу-угловато геометризированъ. Но пальметты въ мѣстахъ соприкосновенія двойныхъ плетенокъ уже имѣютъ такую же форму, какъ и на милосскихъ глиняныхъ вазахъ; соединенные ряды, состоящіе попеременно изъ пальметтъ и распустившихся цвѣтковъ лотоса, которыми увѣнчана верхняя полоса карниза, имѣютъ восточныя формы, облагороженныя эллинскимъ чувствомъ стильности. Меандры, плетенки, розетки и пальметты — главныя составныя части терракоттовыхъ карнизовъ сокровищницы Гелы въ Олимпіи (см. нижній рис. на этой стр.). Въ одномъ изъ позднѣйшихъ храмовъ Селинунта, на терракоттовомъ карнизѣ, между меандровой лентой и ря-



Терракоттовый карнизъ сокровищницы гелойцевъ въ Олимпіи. По Дёрпфельду.

дами лотосовъ и пальметтъ, находится шнуръ перловъ (астрагалъ) почти въ іоническомъ вкусѣ (см. верхній рис. на этой стр.).

Кромѣ дорянъ, главными вѣтвями эллинской народности были, какъ извѣстно, эолійцы и іонійцы. Поэтому вмѣстѣ съ дорическимъ стилемъ тотчасъ же возникли эолическій и іоническій стили. Коринѳскій же орденъ, напротивъ того, принадлежитъ болѣе поздней ступени развитія.



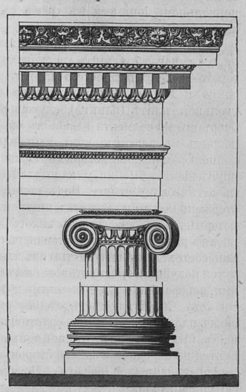
Терракоттовый карнизъ одного изъ позднѣйшихъ селинунтскихъ храмовъ. По Дёрпфельду.

Эолическій стиль лишь недавно установленъ изслѣдованіями Кольдевея на древне-эолической почвѣ. По всей вѣроятности, онъ процвѣталъ на ряду съ дорическимъ и іоническимъ стилями лишь въ теченіе короткаго періода времени. Уже въ VI-мъ столѣтіи онъ совершенно угасъ. Позднѣйшіе писатели не знаютъ его и не упоминаютъ о немъ. Его право на историческое значеніе находится въ тѣсной зависимости отъ того, правильно или неправильно сложилъ Кольдевей обломки капителей, найденные имъ въ 1889 г. въ мѣстности древняго города Неандріи, въ троянской области, и въ Колумдадо, на Лесбосѣ. Пока мы не видимъ, однако, никакихъ основаній присоединиться къ мнѣнію тѣхъ, которые сомнѣваются въ существованіи этого стиля.

Лесбійская капитель, изъ Неандріи. По Кольдевею.

Храмъ въ Неандріи слѣдуетъ отнести къ VII-му столѣтію. Онъ состоялъ изъ целлы, окруженной единственно стѣнами и помѣщавшейся на высокомъ основаніи. Целла, какъ и въ такъ называемой базиликѣ Пестума, шедшимъ по ея срединѣ рядомъ колоннъ была раздѣлена на двѣ части. Микенскій образецъ такого устройства достаточно извѣстенъ: это — такъ называемый „храмъ“ въ шестомъ микенскомъ городѣ троянскаго холма въ Гиссарликѣ. Характерная особенность стиля выказывается въ капителяхъ колоннъ, стержни которыхъ тонки, гладки, круглы и поднимаются прямо изъ пола, безъ базъ. Эти капители нѣсколько разнятся одна отъ другой, и въ нихъ явственно различаются три составныя части: внизу — свободно свѣшивающійся лиственный вѣнецъ, въ срединѣ — очень выпуклый валъ, украшенный также листьями, вверху — двѣ большія волюты, образуемыя не одною, горизонтально лежащею лентою, какъ въ іоническомъ стилѣ, а поставленныя рядомъ, вертикально (см. нижній

рис. на стр. 304). Лиственный вѣнецъ и валъ, по нашему мнѣнію, являются здѣсь лишь какъ старыя составныя части микенской капители. Но вѣнецъ изъ листьевъ не соединяется съ желобкомъ, а какъ въ персидскомъ стилѣ составляетъ особую часть капители. Раньше мы уже видѣли, что происхожденіе волюты, какъ вѣнчающей части колонны, слѣдуетъ искать въ такъ называемомъ египетскомъ пальметтномъ деревѣ, и что первообразъ его можно найти на расписанныхъ египетскихъ колоннахъ (ср. стр. 170 и отд. табл. рис. при стр. 135, фиг. *ж, з, и*). Намъ уже извѣстно также, что капители съ волютами были въ ходу въ Вавилонѣ и Ассиріи (ср. стр. 207, 210 и 211). Но мы считаемъ несправедливымъ указывать, какъ это принято, какъ на ближайшій первообразъ эолической и іонической капителей съ волютами, на капитель небольшого, вѣроятно гиттитскаго, храма, который несетъ въ рукахъ жрецъ на рельефѣ въ Боггасъ-кёи (ср. стр. 265).


Колонна и антаблементъ іоническаго храма въ Пріенѣ. По Баумейстеру.

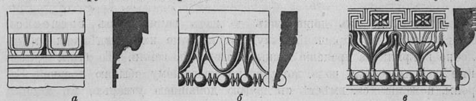
Вѣроятно также въ VII-мъ столѣтіи образовался іоническій стиль, распространеніе котораго даже въ древности не ограничивалось іонической Малой Азіей и іоническими островами Эгейскаго моря, но который, очевидно, былъ въ ней и на нихъ у себя дома и раньше всего достигъ своеобразнаго блеска. Іоническій храмъ — того же происхожденія, какъ и дорическій. По своимъ основнымъ чертамъ онъ совершенно походитъ на дорическій. Коль-скоро дорическій храмъ произошелъ отъ микенскаго мегарона, какъ справедливо указываетъ на то Ноакъ, то отсюда же произошелъ и іоническій. Разница лишь въ томъ, что на малоазійской почвѣ мысль скорѣе обращается къ Троѣ микенской эпохи, нежели къ самымъ Микенамъ. Дѣйствительно, въ шестомъ городѣ Гиссарлика впервые былъ открытъ настоящій базисъ колонны, а самостоятельный базисъ составляетъ характерную особенность, которою іоническая колонна отличается отъ дорической. Къ сожалѣнію, для исторіи развитія іоническаго стиля не достаетъ вещественныхъ доказательствъ, подобныхъ тѣмъ, какія сохранились для дорическаго стиля въ олимпійскомъ храмѣ Геры, а для эолическаго — въ храмѣ въ Неандріи. Если древнѣйшіе

изъ извѣстныхъ намъ іоническихъ храмовъ, каковы напр. храмъ Геры на Самосѣ, первый храмъ Артемиды въ Эфесѣ и храмъ Аполлона въ Дидимѣ, близъ Милета, были сооружены не позже нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ дорическихъ храмовъ, то, въ противуположность этимъ послѣднимъ, строители которыхъ неизвѣстны, они принадлежатъ уже эпохѣ исторіи художниковъ. Поэтому мы должны теперь разсмотрѣть уклоненія іоническаго стиля отъ дорическаго и составить себѣ представленіе о нормальномъ іоническомъ храмѣ съ его отдѣльными частями (см. рис. на стр. 305).

Іоническая колонна — выше и стройнѣе дорической; она начинается многосоставнымъ подножіемъ (базою), существенныя части котораго — опоясывающіе его выкружки и покрытый желобками валъ (trochilus и torus). Иногда колонна покоится, кромѣ того, на четырехугольной плитѣ (плинтѣ), служащей переходомъ отъ прямолинейныхъ очертаній фундамента зданія къ округлости стержня. Этотъ послѣдній покрытъ въ вертикальномъ направленіи отдѣленными одна отъ другой каннелюрами, изъ которыхъ каждая оканчивается вверху и внизу закругленіемъ. Шейки у капителей нѣтъ, за исключеніемъ относящихся къ аттическому стилю. Подъ капителью, на мѣстѣ дорической опояски, стержень колонны окруженъ шнуромъ перловъ (astragalus). Этотъ шнуръ, который можно прослѣдить вплоть до египетскаго искусства, въ своемъ вполнѣ развитомъ видѣ составляетъ особенность іоническаго стиля. Капитель состоитъ большею частью изъ эхиноподобнаго киматія (kyma, приплюснутой подушки), орнаментированнаго рельефными свѣшивающимися листьями, попеременно тупоконечными и остроконечными, полосою яицъ (полосою овъ). Сверху, на мѣстѣ „сѣдлообразной колоды“ древнихъ передне-азійскихъ плотниковъ, лежитъ, спустившись своею срединою нѣсколько внизъ, масса, имѣющая видъ длинной тонкой подушки, оба конца которой свѣшиваются на передней и задней сторонахъ капители и закручиваются въ видѣ большихъ спиралей (волюты). Но иногда, именно, въ древнѣйшихъ азіятскихъ капителяхъ, между киматіемъ, украшеннымъ кольцомъ изъ листьевъ (кольцомъ изъ овъ), и волютами находится еще круглая подушка. Поэтому нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что киматій, украшенный листьями, развился не изъ вала, подобно дорическому эхину, а изъ украшеннаго лиственнымъ вѣнкомъ желоба микенской капители. Въ такомъ случаѣ было бы совершенно естественно, если бы, какъ это и предполагаютъ Ноакъ и Пухштейнъ, изъ обоихъ элементовъ микенской капители валикъ сохранился, за немногими исключеніями, только въ дорическомъ, а лиственный вѣнокъ только въ іоническомъ стиляхъ. Исторія развитія іонической капители, ясно изложенная Пухштейномъ, выказывается главнымъ образомъ въ различіи способа соединенія волютъ съ киматіемъ, или съ валомъ, или же съ тѣмъ и другимъ. Болѣе древній восточный типъ — капитель съ валомъ и киматіемъ, болѣе древній западный — капитель безъ вала. Средину между этими типами занимаютъ древне-аттическія

капители, впослѣдствіи облагороженныя Мнезикломъ, въ которыхъ надъ киматіемъ, вмѣсто вала, имѣется другая приставка. Но позднѣйшія іоническія капители Малой Азіи снова представляютъ нормальный типъ, съ киматіемъ безъ вала (см. рис. на стр. 305).

Такъ какъ особенности капители съ волютами бросаются въ глаза вообще при разсматриваніи ея спереди и сзади, съ боковъ же она представляетъ справа и слѣва только закругленія подушки, то для угловыхъ колоннъ оказалась необходимою поправка, состоящая въ томъ, что на боковой сторонѣ капители, той, которая обращена наружу, выдѣлываются двѣ волюты, какъ и на передней сторонѣ, а соприкосновеніе, въ которое онѣ приходятъ съ волютами этой и задней сторонъ, скрадывается тѣмъ, что онѣ, нѣсколько выдаваясь впередъ, сходятся съ сосѣдними волютами по направленію діагонали. Повидимому, это неудобство побуждало аѳинскихъ зодчихъ никогда не употреблять іоническихъ колоннъ въ окружныхъ галереяхъ, а ставить ихъ только въ промежуткахъ



Киматіи: *а* дорическій, *б* іоническій, *в* лесбійскій. По Баумейстеру.

между стѣнами или антами. Вмѣсто дорической абаки, іоническая колонна имѣетъ надъ подушкою съ волютами лишь тонкую четырехугольную, пластически-украшенную плиту.

Іоническій антаблементъ также существенно отличается отъ дорическаго. Архитравъ состоитъ изъ трехъ горизонтальныхъ полосъ, изъ которыхъ верхнія нѣсколько выступаютъ надъ нижними. Во фризѣ нѣтъ подраздѣленія на триглифы. Онъ тянется надъ архитравомъ совершенно гладкій, какъ готовое поле для фигурныхъ украшеній, отъ которыхъ дается ему названіе „зофора". Шнуръ перловъ подъ полосою киматія, снабженный яйцевидными листьями (см. рис. на этой стр. фиг. *б*), или рядомъ лесбійскихъ сердцевидныхъ листьевъ (фиг. *в*), отдѣляетъ архитравъ отъ фриза, фризъ отъ вѣнчающаго антаблементъ карниза, и нерѣдко повторяется между нижней выносной плитой и выступающею надъ нею впередъ полосою собственно карниза, причемъ выносная плита усажена зубцами (дентикулами) — четырехугольными брусками, помѣщенными одинъ подлѣ другого на небольшомъ разстояніи. Надъ карнизомъ идетъ слегка изогнутаго профиля желобъ, украшенный стилизированнымъ растительнымъ орнаментомъ рельефной работы. Іоническій фронтонъ, увѣнчанный въ вершинѣ и по угламъ акротеріями, выше, чѣмъ дорическій.

Изъ предыдущаго видно, что іоническій храмъ, при всемъ сходствѣ

его плана и архитектуры съ планомъ и архитектурою храма дорическаго, все-таки имѣетъ свой особый характеръ. Всѣ отдѣльныя его части — пластичнѣе, антаблементъ, поддерживаемый болѣе стройными колоннами, — легче; колонны разставлены подъ покоющеюся на нихъ тяжестью свободнѣе, такъ какъ нѣтъ триглифовъ, которые стѣсняли бы эту разстановку. Въ противуположность дорической силѣ, въ іоническомъ храмѣ выражается іоническая мягкость, въ противоположность дорической серьезности — іоническая веселость. Еще Витрувій видѣлъ въ дорическомъ стилѣ воплощеніе мужской красоты, а въ іоническомъ — женской, и нѣтъ ничего смѣшного въ томъ, что волюты іонической капители напоминали этому писателю женскія кудри. Во всякомъ случаѣ, надо считать особеннымъ богатствомъ греческой архитектуры то обстоятельство, что ею одновременно были созданы эти два стиля, могущіе взаимно пополнять и замѣнять другъ друга, и что она умѣла отлично пользоваться ими обоими.

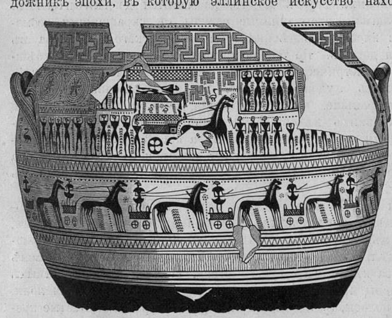
Древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ греческой живописи суть украшенія сосудовъ, которые ихъ владѣльцы умышленно ввѣряли на храненіе темнымъ нѣдрамъ земли. То были глиняные сосуды особаго рода, которые, по набожному обычаю древней Европы, помѣщались, вмѣстѣ съ другою домашнею утварью, въ могилы покойниковъ. Тысячами извлечены они изъ могилъ Греціи и Италіи, особенно Этруріи, наиболѣе значительной изъ областей, въ которыхъ осѣли греческіе горшечники, и теперь этими сосудами наполнены коллекціи древностей во всѣхъ европейскихъ столицахъ; обширныя иллюстрированныя сочиненія, изъ которыхъ въ особенности заслуживаютъ упоминанія, сверхъ совокупности изданій нѣмецкаго археологическаго института, болѣе старинные труды о вазахъ Гергарда и Бренндорфа, распространили свѣдѣнія о нихъ далеко за предѣлы областей, въ которыхъ они были найдены или гдѣ сохраняются. При помощи расписныхъ греческихъ вазъ мы можемъ шагъ за шагомъ спускаться отъ древнѣйшей эпохи до III-го столѣтія предъ Р. Х. Изображенія, которыми обыкновенно украшены вазы, не только даютъ намъ возможность бросить взглядъ на повседневную жизнь и бытъ грековъ и на миѳологію ихъ боговъ и героевъ, занимавшую ихъ воображеніе, что очень важно само по себѣ, но и представляютъ собою для болѣе отдаленныхъ вѣковъ наглядное отраженіе исторіи развитія художественной живописи, лишь въ ничтожной степени отвлекавшейся въ сторону ремесленности. Только послѣ персидскихъ войнъ художественная живопись начинаетъ идти отдѣльно отъ расписыванія вазъ. Греческіе живописцы на вазахъ, хотя нерѣдко были вмѣстѣ съ тѣмъ и горшечники, а иногда и спеціалисты своего дѣла, однако чувствовали себя художниками, какъ это доказывается обозначеніемъ ихъ именъ, встрѣчающимся на многихъ глиняныхъ сосудахъ, рядомъ съ которыми, въ числѣ сохранившихся про-

изведеній, слѣдуетъ прежде всего поставить точно также разрисованныя глиняныя дощечки (pinakes), которыя было принято вывѣшивать въ священныхъ мѣстахъ, какъ приношенія богамъ.

Изъ глиняныхъ сосудовъ древнѣйшаго рода, относящихся къ догомеровскимъ временамъ и родственныхъ съ тѣми, которые мы находимъ еще въ каменной эпохѣ Европы (ср. стр. 30), нашего вниманія въ особенности заслуживаютъ открытые въ самой Греціи. По характеру ихъ украшеній, принято называть ихъ вазами геометрическаго стиля. Аттическія вазы этого рода, по главному мѣсту своего нахожденія, у дипилонскихъ воротъ Аѳинъ, называются дипилонскими. Долгое время полагали, что глиняные сосуды съ украшеніями геометрическаго стиля внезапно вытѣснили вазы микенскаго характера въ эпоху переселенія дорянъ. Но теперь пришлось возвратиться къ убѣжденію, что вазы геометрическаго стиля, этого первобытнаго наслѣдія всѣхъ европейскихъ художественныхъ пошибовъ, появились и на греческой почвѣ раньше, чѣмъ микенскія, что и въ Греціи онѣ въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ постепенно вытѣснялись своеобразными произведеніями микенскаго искусства, а послѣ того, какъ это искусство угасло, снова выступили на первый планъ и господствовали на рынкѣ вплоть до VII-го столѣтія, подвергаясь при этомъ чужеземнымъ вліяніямъ.

Древнія вазы чисто-геометрическаго стиля представляютъ темнокоричневыя украшенія, исполненныя лаковыми красками на свѣтломъ, красновато-желтомъ фонѣ глины. Прямолинейное дѣленіе поверхности на сѣть отдѣльныхъ полей приспособляется съ тонкимъ чутьемъ мѣры пространства къ формѣ сосуда. Здѣсь, какъ и у первобытныхъ народовъ, соединены между собой шахматные узоры, ромбовидныя поля, зигзагообразныя полосы, лучистыя линіи, простые кресты, зубчатые кресты. На аттическихъ дипилонскихъ вазахъ, въ противуположность беотійскимъ, быть можетъ, еще болѣе древнимъ, на ряду съ этими узорами появляется уже меандръ, который съ того времени былъ въ такомъ ходу у грековъ, что французы донынѣ неправильно считаютъ его греческимъ узоромъ (à la grecque). Но нѣтъ недостатка также и въ кривыхъ линіяхъ. Большую роль играютъ круги; соприкасающіеся круги являются въ Аттикѣ предшественниками полосъ, схематически изображающихъ волны. Мотивы изъ растительнаго царства, можно сказать, исключены. Розетки, занимающія цѣлое поле, все еще походятъ скорѣе на звѣзды, чѣмъ на цвѣты. Однако нерѣдко оставляются свободные промежутки для изображенія животныхъ и людей. Представленныя животныя — въ чистомъ дипилонскомъ стилѣ исключительно домашнія и дикія, свойственныя Европѣ, — носятъ на себѣ отпечатокъ геометрическаго стиля, нарисованы угловато, съ тонкими ногами, длинными шеями. Изображенія людей и ихъ дѣйствій встрѣчаются особенно на аттическихъ дипилонскихъ вазахъ, но сюжеты изъ миѳологіи и произведеній поэзіи

еще отсутствуютъ. Представляются только происшествія дѣйствительной жизни: морскія битвы, праздничныя пляски, погребеніе умершихъ, траурныя процессіи. Человѣческія фигуры въ живописи на вазахъ этого рода—древнѣйшія изъ открытыхъ на греческой почвѣ. Правда, у этихъ фигуръ голова съ ея клювовиднымъ носомъ походитъ на птичью; шея, руки, ноги изображаются тонкими штрихами, грудная клѣтка — въ видѣ трехугольника, и только бедра и икры имѣютъ нѣкоторую округлость; но все-таки въ этихъ изображеніяхъ замѣтно нѣкоторое пониманіе взаимныхъ отношеній между членами человѣческаго тѣла. Неумѣлый художникъ эпохи, въ которую эллинское искусство находилось еще въ пеленкахъ, невольно, по необходимости, а не преднамѣренно прилаживалъ свои схематично-геометризированныя фигуры къ геометрическому характеру орнаментики этихъ сосудовъ. Для примѣра можно указать на принадлежащій аѳинскому археологическому музею сосудъ, на которомъ главный рисунокъ изображаетъ похоронную процессію (см. рис. на этой стр.).



Ваза дипилонскаго стиля. По „Monumenti dell' Instituto“.

Исторія дальнѣйшаго развитія греческой живописи на вазахъ отъ дипилонскаго стиля до вазы Франсуа, относящейся къ VI вѣку и представляющей уже вполнѣ развитый строго-архаическій стиль чернофигурной живописи на вазахъ, столько же запутана, сколько и поучительна. Ея разъясненію способствовали преимущественно Конце, Бруннъ, Фуртвенглеръ, Дюммлеръ, Бёлау, Ригль и Лёшке. Новые взгляды установились особенно послѣ раскопокъ Бёлау на остр. Самосѣ. Изслѣдованія Дюрамъ-Гревилля о краскахъ греческой живописи на вазахъ важны для знакомства и съ позднѣйшими сосудами, и съ вазами этой эпохи. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ къ элементамъ геометрическаго стиля еще примѣшиваются микенскіе. Эллинское чувство формъ постепенно воспринимаетъ элементы отовсюду, постоянно ихъ очищая, просвѣтляя и

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Древне-греческая живопись на вазахъ. Табл. I.

По „Antike Denkmäler“ (а, б, е), по Бёлау (г, д), по Брунну (в) и по Конце (ж).

упрощая. На востокѣ, въ Малой Азіи и въ Италіи, повидимому, никогда не существовало настоящаго геометрическаго стиля. Здѣсь же въ „по-микенскомъ“ стилѣ смѣшиваются азіятскія и египетскія формы непосредственно съ микенскими. Перевѣсъ получаетъ орнаментъ растительный. Лишь немногіе изъ извѣстныхъ линейныхъ орнаментовъ, какъ напр. меандръ, были заимствованы изъ геометрическаго стиля сосѣдей. Бёлау полагаетъ возможнымъ установить на востокѣ Эгейскаго моря три главные центральные пункта господства по-микенской живописи на вазахъ, а именно: эолійскую область въ Малой Азіи, откуда чрезъ Халкиду и Эвбею распространился въ собственно самой Греціи черный фонъ съ рисунками, выцарапанными на немъ или расцвѣченными бѣлой и красной красками; іонійскій Милетъ, которому принадлежитъ вся такъ называемая родосская живопись и родственная ей живопись Клазоменъ, и островъ Самосъ, также іоническій, породившій въ такъ называемыхъ сосудахъ Фикеллуры, которые до сихъ поръ считались разновидностью родосскихъ, особый родъ ремесленной живописи. Въ этомъ отношеніи особое значеніе пріобрѣлъ дорическій островъ Милосъ. Напротивъ того, Навкратисъ и Кипръ не играли той роли въ области самобытнаго творчества, которую имъ довольно долго приписывали.

Общее расчлененіе и геометрическіе орнаменты, какъ напр. меандръ, свастики и розетки, на милосскихъ глиняныхъ сосудахъ относятся къ дипилонскому стилю; прекрасный образецъ этихъ сосудовъ, находящихся въ королевскомъ дворцѣ въ Аѳинахъ и описанныхъ Конце, изображенъ у насъ на таблицѣ I „Древне-греческая живопись на вазахъ“, фиг. *ж.* Спирали и господствующіе мотивы растительнаго царства заимствованы изъ микенской орнаментики. На прямое египетское вліяніе указываетъ узоръ фриза на оплечьи вазы, хотя и исполненный вообще въ греко-микенскомъ вкусѣ, но снабженный грубо стилизированными цвѣтами лотоса, обращенными попеременно кверху и книзу. Въ изображеніяхъ животныхъ и людей (на этой вазѣ изображены два всадника, одинъ противъ другого, а на другихъ милосскихъ вазахъ появляются уже миѳологическія фигуры) замѣтенъ большой шагъ впередъ сравнительно съ фигурами на дипилонскихъ вазахъ; но исполненіе рисунка коричневыми контурами, не иллюминированными внутри, причемъ придатки вазы окрашены красной краской, все-таки обозначаетъ лишь начальную ступень развитаго стиля греческой живописи на вазахъ. Близко къ милосскимъ сосудамъ подходитъ по стилю сосудъ, хранящійся въ паллацо деи-консерватори, въ Римѣ; во всякомъ случаѣ, онъ болѣе поздняго происхожденія: рядомъ съ рисункомъ на немъ, изображающимъ ослѣпленіе Полифема, начертано имя мастера: Аристонофъ (Аристоноѳъ); это — едва-ли не самая древняя изъ сохранившихся подписей греческихъ художниковъ.

Самоская и милетская (родосская) роспись вазъ была исполняема при помощи кисти, темной краской по бѣлому фону. Фигуры часто

обозначались лишь контурами, не рѣдко имѣли также видъ силуэтовъ; во второмъ случаѣ свѣтлыя плоскости для внутренняго рисунка выцарапывались. Поэтому особенности самосской живописи суть выдѣлка внутренняго рисунка процарапанными линіями и украшеніе горизонтальныхъ полосъ рядами поперемѣнно темныхъ и свѣтлыхъ полумѣсяцевъ, которые Бѣлау называетъ „руководящимъ мотивомъ фикеллурской орнаментики“. Прекрасный примѣръ обработки человѣческихъ фигуръ въ этомъ стилѣ представляетъ сосудъ альтенбургской коллекціи (см. табл., фиг. 6), вокругъ котораго тянется изображеніе вакхической пляски. Отличіе самосскихъ вазъ отъ милетскихъ, обыкновенно называемыхъ также родосскими, составляютъ другія особенности. Мы видимъ на нихъ постепенное превращеніе спиралей въ усики растеній. Вмѣстѣ тѣмъ появляется ассирійская полоса плетенья и дугообразный фризъ съ правильно чередующимися распустившимися и нераспустившимися цвѣтками лотоса; тутъ же арійскія „свастики“ и розетки, которыя все больше и больше превращаются въ звѣздообразные цвѣты, служатъ узоромъ, заполняющимъ пустыя пространства. Прогрессъ замѣтенъ также и въ фигурахъ. Появляются изображенія на эпическія темы. На извѣстномъ „блюдѣ Эвфорба“ въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.) два воина сражаются между собою за трупъ третьяго воина. Надпись, находящаяся на блюдѣ, поясняетъ, что это — битва Гектора съ Менелаемъ изъ за тѣла Эвфорба; въ фигурахъ и въ передачѣ ихъ движеній виденъ успѣхъ, достигнутый въ пониманіи рисунка.

Родосское блюдо Эвфорба. По Брунну.

Живопись Клазоменъ, близъ Смирны, въ недавнее время выдвинулась на передній планъ благодаря обломкамъ вазъ, описаннымъ Робертомъ Цаномъ, преимущественно же благодаря цѣлому ряду глиняныхъ сосудовъ громадной величины и совершенно особеннаго рода, распространившихся по Европѣ въ послѣднія десять лѣтъ. Эти глиняные сосуды — не что иное, какъ саркофаги, отчасти имѣющіе форму человѣческаго тѣла, подобно египетскимъ и финикійскимъ гробамъ, отчасти напоминающіе собою домашнюю посуду съ высокой крышкой; всѣ они чрезвычайно богато украшены узорами и фигурами въ стилѣ древней вазовой живописи. Нѣсколько такихъ глиняныхъ саркофаговъ, найденныхъ въ Клазоменахъ, хранится въ Британскомъ музеѣ; въ берлинскомъ музеѣ ихъ шесть, въ дрезденскомъ Альбертинумѣ одинъ. Связь ихъ съ родосскими вазами подтверждается тѣмъ фактомъ, что древнѣй-

шій изъ нихъ, принадлежащій Британскому музею, происходитъ изъ Родоса; но на эту связь въ особенности указываетъ сходство ихъ орнаментаціи съ орнаментаціей родосскихъ вазъ (см. рис. на этой стр.). Для уясненія хода развитія, о нихъ слѣдуетъ здѣсь упомянуть, хотя они относятся уже къ VI-му вѣку. Ихъ орнаментика, исходя отъ орнаментики родосскихъ вазъ и обогащаясь формами, почерпнутыми изъ современной имъ архитектурной орнаментики, повторяетъ, такъ сказать, все, что до тѣхъ поръ было создано на греческой почвѣ. Мы находимъ на нихъ меандръ какъ въ простѣйшемъ, такъ и въ сложнѣйшемъ его видѣ. Находимъ также ленточныя плетенки съ концентрическими кругами въ видѣ „глазковъ" и полупальметки, вставленныя въ плетенье. Находимъ непрерывно тянущійся вѣнокъ изъ свѣшивающихся попеременно заостренныхъ и широкихъ листьевъ — узоръ, который въ пластической орнаментикѣ носитъ названіе „овъ" и которымъ обыкновенно бываютъ украшены горизонтальныя вогнутыя полосы на греческихъ зданіяхъ. Находимъ двойныя плетенки, которыя, благодаря вставленнымъ въ нихъ въ одномъ направленіи вѣерообразнымъ пальметкамъ, въ углахъ ихъ соприкосновенія представляются какъ-бы состоящими изъ сердцевидныхъ фигуръ. Находимъ, наконецъ, непрерывно тянущіеся волнообразные усики съ полу-пальметками и полу-пальметовымъ фризомъ, и описанныя вокругъ нихъ дугообразныя линіи, но все это въ болѣе чистомъ, зрѣломъ и простомъ видѣ, чѣмъ прежде, въ видѣ, приближающемся къ стилю цвѣтущей греческой эпохи. Декоративные ряды животныхъ, обыкновенно выдержанные еще въ духѣ древней контурной живописи, даже ряды сфинксовъ, также уже теряютъ восточный характеръ. То же самое надо сказать и о человѣческихъ фигурахъ. Попадаются изображенія состязанія въ гонкѣ колесницъ, запряженныхъ четверней, ряды всадниковъ, большія и небольшія группы сражающихся воиновъ. „Все стараніе — говорилъ Бруннъ — направлено здѣсь прежде всего къ тому, чтобы правильно обработать отдѣльныя фигуры въ границахъ силуэтнаго стиля, установить извѣстную основную схему для ихъ позъ и движенія, равно какъ и группировать ихъ на основаніи опредѣленныхъ художественно-тектоническихъ законовъ". Это — законъ симметричности,

Клазоменскій саркофагъ. По „Древнимъ Памятникамъ", издав. императорскимъ нѣмецкимъ археологическимъ институтомъ въ Аѳинахъ.

соблюдаемый здѣсь для общей декоративности, тогда какъ въ дипилонскомъ стилѣ онъ примѣнялся только въ частностяхъ.

На почвѣ собственно Греціи, древне-беотійскія чаши, явившіяся, быть можетъ, подъ вліяніемъ Эоліи, распространившимся чрезъ Халкиду, уже представляютъ орнаменты, сверхъ геометрическихъ орнаментовъ, подражающіе настоящимъ растеніямъ. Роспись сосуда, находящагося въ аѳинскомъ музеѣ и изображеннаго на таблицѣ I, „Древнегреческая живопись на вазахъ“ фиг. *г.*, представляетъ закручивающіеся усики и вставленныя между ними вѣерообразныя пальметки. Рядомъ съ беотійскимъ стилемъ должно поставить халкидскій и коринѳскій, образовавшіеся вѣроятно также подъ вліяніемъ Эоліи. Вопросъ о томъ, представляетъ ли такъ называемый „протокоринѳскій“ стиль общее достояніе коринѳско-халкидскаго цикла, еще не осмѣливается рѣшать даже Бѣлау. Ряды животныхъ въ восточномъ вкусѣ тѣснятся на вазахъ этого стиля въ видѣ простыхъ, несвязныхъ линейныхъ узоровъ. На ряду съ темнокоричневымъ лакомъ на желтоватомъ фонѣ мѣстами попадается темнокрасный лакъ.

Въ собственно коринѳской живописи по глинѣ нельзя отрицать восточное вліяніе въ виду азіятскаго характера изображаемыхъ въ ней животныхъ и растеній. Ее называютъ коринѳской потому, что Коринѳъ — главное мѣсто, гдѣ были найдены сосуды и таблицы (pinakes) этого стиля. Но и ея развитіе подъ-конецъ переходитъ въ архаическій національный стиль греческой чернофигурной живописи на вазахъ. „Коринѳскій“ и болѣе поздній дипилонскій стили, съ дальнѣйшимъ развитіемъ которыхъ мы еще встрѣтимся въ Аѳинахъ, идутъ рука объ руку, хотя обыкновенно не встрѣчаются въ однихъ и тѣхъ же мѣстахъ. Въ собственно „коринѳскомъ“ стилѣ линейные геометрическіе узоры совершенно исчезаютъ; остается только раздѣленіе поверхности на поля горизонтальными полосками. Къ темнокраснымъ прокладкамъ постепенно присоединяются бѣлыя. Внутреннія линіи фигуръ, прежде всего линіи глазъ, выцарапываются. Изображаются преимущественно ряды животныхъ съ разставленными между ними крапинами, цвѣточными розетками и другими цвѣтами, въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются, если смотрѣть на нихъ сверху; эти фигуры неправильно-круглой формы помѣщаются во всѣхъ пробѣлахъ. Среди животныхъ господствуютъ львы, пантеры, каменные бараны и лебеди. Встрѣчаются также сказочныя восточныя животныя. Цвѣточныя розетки и крапины иногда уступаютъ свое мѣсто пальметтамъ и цвѣткамъ лотоса, а иногда четырехлиственнику. Мѣстами встрѣчаются также цвѣточныя гирлянды въ восточномъ вкусѣ. При дальнѣйшемъ развитіи этого стиля, животный фризъ смѣняется изображеніями изъ человѣческой жизни и изъ миѳологіи. Извѣстная небольшая ваза Додвелля въ мюнхенской коллекціи (см. ту-же табл., фиг. *в*) представляетъ на своей крышкѣ охоту на кабана. Сосудъ для мазей берлинскаго музея (см. верхній рис. на стр 315) съ

изображеніемъ Геракла, сражающагося съ кентаврами, еще весь усѣянъ розетками и крапинами. Кентавры изображены еще по старинному: задняя, лошадиная часть ихъ тѣла приставлена къ цѣлой человѣческой фигурѣ, а не наоборотъ, какъ изображались кентавры впослѣдствіи, когда верхняя часть человѣческаго тѣла приставлялась къ цѣлому туловищу коня о четырехъ ногахъ. Прежнее нагроможденіе орнаментовъ исчезаетъ; такъ напр. на коринѳской длинной вазѣ аѳинскаго археологическаго общества, на которой изображены Ахиллъ и Троилъ и имѣется подпись художника Тимонида. Надписи рядомъ съ каждой фигурой занимаютъ мѣсто розетокъ, цвѣтовъ и бутоновъ, которыми раньше бывало заполнено все пустое пространство. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами составляютъ наиболѣе зрѣлыя изъ изображеній на коринѳскихъ глиняныхъ доскахъ, осколки которыхъ хранятся въ берлинскомъ музеѣ. Храмъ близъ коринѳскаго акрополя, гдѣ были вывѣшены эти доски, былъ посвященъ Посейдону. Вслѣдствіе того, изображенія этого бога во всевозможныхъ видахъ и сочетаніяхъ составляютъ главное содержаніе живописи на означенныхъ доскахъ, занимающей собою иногда обѣ ихъ стороны. Картины изъ жизни греческихъ рабочихъ и ремесленниковъ принадлежатъ также къ наиболѣе распространеннымъ сюжетамъ рисунковъ на этого рода доскахъ. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами, въ которомъ женщины изображались бѣлой, а мужчины черной краской, можно видѣть напр. на обломкахъ вазы, изображающихъ Посейдона и Амфитриту на колесницѣ (см. табл. фиг. *в*). Однако здѣсь замѣчается лишь первое возникновеніе общаго правила, по которому впослѣдствіи въ этомъ стилѣ глаза у мужчинъ изображались круглыми, а у женщинъ миндалевидными, и въ обоихъ случаяхъ представлялись такъ, какъ будто видишь ихъ, смотря спереди (см. табл., фиг. *б*).

Битва Геракла съ кентаврами, живопись на древнегреческомъ сосудѣ для мази. По Брунну.

Беотійская глиняная фигура По Перрô и Шипьè.

Особенно поучительно прослѣдить въ Аттикѣ переходъ геометрическаго стиля въ строгій архаическій чернофигурный, какимъ онъ является на вазѣ Франсуà. Прежде предполагали, что въ разсматриваемомъ отношеніи существуетъ пробѣлъ, который пополняютъ открытія, сдѣланныя въ Коринѳѣ. Но со времени новѣйшихъ изслѣдованій Брунна, Бёлау и Перниса явилась возможность и здѣсь различить переходныя ступени. Мы видимъ, что аттическіе расписыватели вазъ были не въ состояніи противустоять наплыву восточныхъ мотивовъ, но вмѣстѣ съ

тѣмъ успѣли переработать ихъ самостоятельно и такимъ образомъ пріобщить къ греческой сокровищницѣ художественныхъ формъ. Во главѣ этого ряда вазъ слѣдуетъ поставить вазу аѳинскаго музея, орнаментированную въ геометрическомъ стилѣ; на ея средней полосѣ изображена колесница, запряженная уже четырьмя конями вмѣсто обычной въ прежнее время пары, между тѣмъ какъ среди узоровъ, украшающихъ эту вазу, встрѣчаются ряды спиралей, охваченныхъ зигзагами. Затѣмъ слѣдуетъ указать на дипилонскую вазу копенгагенской коллекціи, на которой два безобразныхъ фантастическихъ льва оспариваютъ одинъ у другого трупъ воина. На одной кружкѣ, найденной въ Ѳивахъ и хранящейся въ коллекціи аѳинскаго археологическаго общества, вмѣсто ряда животныхъ, не представляющаго въ настоящемъ дипилонскомъ стилѣ никакого происшествія, появляется кентавръ, преслѣдующій лань. Берлинская амфора изъ Гиметта украшена фризомъ листьевъ въ микенскомъ вкусѣ надъ среднимъ поясомъ, занятымъ худощавыми воинами, и, подъ этимъ поясомъ, другимъ фризомъ съ фигурами львовъ. Но вполнѣ сообразованнымъ съ цѣлью впервые является рисунокъ, выцарапанный на вазѣ Несса, находящейся въ аѳинскомъ музеѣ. Фигуры на этой вазѣ (см. табл. фиг. *a*), — Гераклъ, сражающійся съ кентавромъ Нессомъ, и три бѣгущія Горгоны, — уже близко подходятъ къ настоящему стилю чернофигурной живописи на вазахъ. Только здѣсь нѣтъ еще бѣлой краски, но за то чрезвычайно много красной и черной.

Аттическая статуэтка слоновой кости. По Перро и Шипье.

Э. Поттье недавно пытался разъяснить, какимъ образомъ въ Греціи, начиная съ VII-го столѣтія, быть можетъ, подъ вліяніемъ Египта, совершился переходъ къ силуэтному стилю со строго-профильнымъ положеніемъ фигуръ. Этотъ ученый предполагаетъ, что въ означенную пору въ греческихъ, точно такъ же, какъ и въ египетскихъ мастерскихъ, писали съ настоящихъ тѣней, которыя нарочно для того отбрасывались на стѣну фигурами натурщиковъ, и объясняетъ ошибки въ передачѣ членовъ правой и лѣвой сторонъ тѣла, встрѣчающіяся тамъ и сямъ у египтянъ и грековъ, тѣмъ, что художники, стоявшіе почти на уровнѣ ремесленниковъ, не умѣли, какъ слѣдуетъ, пользоваться этюдами, сдѣланными съ этихъ тѣней. Такое объясненіе имѣетъ за собою то преимущество, что по крайней мѣрѣ не противорѣчитъ собственнымъ показаніямъ грековъ, признававшимъ силуэтъ началомъ всякой живописи. Эта силуэтная манера, въ отношеніи стиля, была настоящимъ способомъ изображенія на плоскости, и можно считать успѣхомъ, что живопись въ концѣ этой эпохи, послѣдовательно, соотвѣтственно тогдашней ступени своего

Древне-греческая бронзовая группа животныхъ. По „Bronzen von Olympia“ Фуртвенглера.

развитія, держалась этого стиля и перенесла его съ плоскихъ досокъ (pinakes) на округлость сосудовъ.

Если по современнымъ возрѣніямъ живопись съ самаго начала приняла на себя руководящую роль въ ходѣ развитія греческаго искусства, то и ваяніе было отраслью искусства, въ которой греки научились наиболѣе совершеннымъ образомъ сливать форму съ содержаніемъ и изображать небесное въ земной оболочкѣ, и притомъ, быть можетъ, лучше, чѣмъ это удавалось какимъ-либо другимъ народамъ и въ какой-либо другой отрасли искусства. Начатки греческой скульптуры были однако столь же ничтожны, какъ и первые шаги живописи. Соотвѣтственно геометрическому стилю древнѣйшей греческой живописи на вазахъ, изъ форменныхъ зачатковъ древнѣйшаго времени развивается тяжеловѣсная, но характерная пластика небольшихъ фигуръ. Древнѣйшему беотійскому стилю вазъ соотвѣтствуютъ замѣчательныя глиняныя женскія фигурки, найденныя въ беотійскихъ гробницахъ; ихъ форма, напоминающая собою колоколъ, обусловливается ихъ одеждою, отстающею отъ тѣла. Наиболѣе сохранившаяся изъ этихъ фигуръ, у которой безобразныя ноги до колѣнъ прикрыты такимъ колоколовиднымъ одѣяніемъ, находится въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. нижн. рис. на стр. 315). Чрезмѣрно длинная шея, небольшая голова, отсутствіе рта, рѣзкій профиль и орнаментный узоръ на костюмѣ напоминаютъ первобытный стиль Европы. Нѣсколько хранящихся въ аѳинскомъ музеѣ статуэтокъ нагихъ женщинъ, исполненныхъ изъ слоновой кости, въ пропорціяхъ тѣла которыхъ, при всей ихъ геометрической угловатости, уже замѣтенъ значительный шагъ впередъ, было найдено въ аттическихъ дипилонскихъ гробницахъ. Ихъ вытянутыя руки плотно прижаты къ бедрамъ, уши поставлены слишкомъ высоко, глаза черезчуръ велики, волосы на головѣ низко свѣшиваются съ затылка. На головномъ уборѣ самой крупной изъ этихъ фигуръ выдѣланъ орнаментъ въ видѣ настоящаго меандра (см. верхн. рис. на стр. 316). Вмѣстѣ съ Перро, мы не видимъ никакого основанія приписывать этимъ статуэткамъ восточное происхожденіе, но считаемъ ихъ принадлежащими, быть можетъ, VIII-му вѣку до Р. Х. и истинными произведеніями дипилонскаго стиля. Въ своемъ родѣ еще

Древняя олимпійская бронзовая пластинка. По „Bronzen von Olympia“ Фуртвенглера.

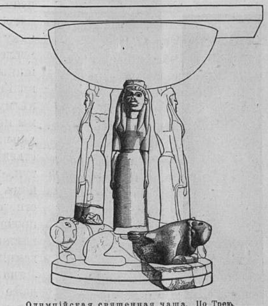
безформеннѣе угловатыя, вылѣпленныя изъ глины, или литыя и затѣмъ кованныя бронзовыя небольшія фигурки людей и животныхъ, особенно коней, лошадиныхъ группъ, ланей и оленей — произведенія того же стиля, найденныя въ Греціи (см. нижн. рис. на стр. 316).

Соотвѣтственно стилю милосскихъ, родосскихъ и кориноскихъ вазъ, за угловатымъ геометрическимъ стилемъ мелкой пластики слѣдуетъ пріемъ, отличающійся бóльшею округлостью формъ, съ восточнымъ оттѣнкомъ; изображаются только львы, сфинксы и другія заимствованныя съ востока фигуры, равно какъ и нѣкоторые миѳологическіе образы. При раскопкахъ въ Олимпіи, изъ первобытныхъ слоевъ добыты въ большомъ количествѣ небольшія приношенія богамъ, но не найдено ничего подобнаго микенскимъ. На бронзовыхъ выбивныхъ издѣліяхъ съ острова Крита и изъ Олимпіи мы можемъ прослѣдить параллельный ходъ развитія отъ древне-европейскаго бронзоваго стиля до стиля кориноскихъ вазъ. Изображенія на бронзовой пластинкѣ, хранящейся въ музеѣ Олимпіи (см. рис. на стр. 317), расположенныя одно надъ другимъ въ четыре ряда, выбиты съ задней стороны и затѣмъ отдѣланы съ передней рѣзцомъ. Въ первомъ, нижнемъ ряду изображена четырехкрылая, такъ называемая персидская Артемида, держащая въ каждой рукѣ по пойманному ею льву; восточный характеръ имѣютъ также фигуры въ двухъ верхнихъ рядахъ. Но второй снизу рядъ представляетъ чисто греческій рисунокъ: Геракла, стрѣляющаго изъ лука въ кентавра, и дерево, означающее собою, что дѣйствіе происходитъ въ лѣсу. Достойно вниманія, что изображенія двухъ верхнихъ рядовъ, первообразы которыхъ думаютъ найдти въ узорахъ ковровъ, при своей очевидной заимствованности откуда нибудь, болѣе закончены и лучше, чѣмъ изображеніе Геракла, при исполненіи котораго греческій художникъ долженъ былъ справляться съ матеріаломъ, какъ онъ умѣлъ. Собственно говоря, Гераклъ не стоитъ на колѣнѣ, а бѣжитъ; древнѣйшее греческое искусство всегда изображало быстрый бѣгъ такимъ образомъ.

Къ древнѣйшимъ греческимъ произведеніямъ изъ мрамора принадлежитъ священный тазъ VII-го вѣка до Р. Х., поддерживаемый головами трехъ женскихъ фигуръ, стоящихъ на львахъ; обломки этого таза найдены въ Олимпіи, гдѣ и хранятся. Реставрація его въ полномъ видѣ предложена Г. Треемъ (см. рис. на стр. 319). Одежда на женщинахъ — еще безъ складокъ; ихъ волосы были не только выполнены пластически, въ видѣ локоновъ, но и раскрашены.

Начатки ваянія крупныхъ фигуръ у грековъ, точно такъ же, какъ и начатки ихъ зодчества, надо искать въ производствѣ изъ дерева. Многочисленные деревянные идолы (ксоаны), считавшіеся свалившимися съ неба, напоминали позднѣйшимъ эллинамъ о начальномъ времени ихъ пластики, съ которымъ постоянно связывалось родовое имя баснословнаго мастера Дедала. Ни одной изъ такихъ деревянныхъ фигуръ не дошло до насъ, но за то сохранилось много изваяній изъ рых-

лаго известняка (poros) или изъ крупнозернистаго островного мрамора — изваяній, по которымъ можно составить себѣ понятіе о техникѣ ихъ рубки изъ камня. Болѣе или менѣе хорошо сохранившіяся произведенія этого рода добыты главнымъ образомъ изъ остатковъ разрушенныхъ персами сооруженій въ аѳинскомъ акрополѣ, а также на Делосѣ и на сосѣднихъ съ нимъ островахъ. Мужскія статуи изображаютъ молодыхъ, безбородыхъ, нагихъ людей; женскія статуи — въ одеждѣ. Мужскія обыкновенно принимаются за изображенія Аполлона, хотя нѣкоторыя изъ нихъ можно признать фигурами атлетовъ и надгробными статуями; во всѣхъ этихъ изваяніяхъ уже проглядываетъ идеалъ развитаго физическими состязаніями юношескаго тѣла, выражающійся втянутымъ животомъ и сильно развитыми плечами и бедрами. Женскимъ фигурамъ этого рода обыкновенно не дается опредѣленнаго наименованія. Въ Германіи, особенно Бруннъ, Овербекъ, Фуртвенглеръ и Зауеръ, ставили себѣ задачей классифицировать всѣ эти статуи по времени и мѣсту ихъ происхожденія. Главныя черты развитія выказываются въ нихъ все яснѣе и яснѣе. Во всякомъ случаѣ, переводъ старинныхъ деревянныхъ фигуръ на языкъ камня возникъ и происходилъ не на материкѣ Греціи, а на іоническомъ востокѣ и на островахъ.



Олимпійская священная чаша. По Трею, въ „Olympia", III.

Нѣкоторыя изъ найденныхъ на греческихъ островахъ женскихъ статуй, изваянныхъ изъ камня въ размѣрѣ, превышающемъ натуру, свидѣтельствуютъ, что древнѣйшіе деревянные идолы представляли собою лишь слабое подобіе человѣческаго образа, съ прижатыми къ тѣлу руками, съ сомкнутыми вмѣстѣ ногами, — были ни что иное, какъ грубо-отесанныя доски и столбы, даже круглыя бревна. Женская статуя аѳинскаго музея, высѣченная вѣроятно на островѣ Наксосѣ, хотя и найденная на Делосѣ, составляющая, какъ завѣряетъ надпись, даръ богамъ Никандры съ острова Наксоса (см. рис. на стр. 320, фиг. *a*), походитъ на плоскую доску и исполнена въ угловатомъ стилѣ, хотя и вырублена изъ мрамора. Ея плоское лицо не выступаетъ впередъ надъ поверхностью всего обрубка. Ея одежда, лишенная складокъ, плоско спускается внизъ. Полосы-меандры подъ ея поясомъ — остатки прежней

полной ея раскраски. Напротивъ того, женская статуя съ острова Самоса, въ парижскомъ Луврѣ, къ сожалѣнію безъ головы, изваянная изъ мрамора, съ надписью самосскимъ алфавитомъ, кругла, какъ древесный стволъ (см. рис. на этой стр., фиг. *б*). Въ ней округлость туловища совпадаетъ съ округлостью ствола. Успѣхъ, сдѣланный ваяніемъ, выказывается въ ней изображеніемъ двойного одѣянія, правой руки, придерживающей низъ верхней одежды, лѣвой руки, покоющейся на груди, и, наконецъ, складками на одеждѣ. Хотя это произведеніе принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ, однако оно исполнено вообще въ характерѣ болѣе ранняго времени. Дѣйствительно VII-му вѣку принадежитъ колоссальная, вырубленная изъ известняка голова женщины (см. рис. на стр. 321), найденная въ Герэонѣ, въ Олимпіи, и хранящаяся въ музеѣ этого города. Подобно Трею, мы признаемъ это изваяніе головою сидячей, украшенной вѣнкомъ изъ листьевъ и брачнымъ покрываломъ статуи, которую чествовали въ означенномъ храмѣ. Объ ея глубокой древности свидѣтельствуетъ Павзаній. Это произведеніе показываетъ, какъ деревянный стиль все еще отражался въ ваяніи головъ изъ мягкаго камня. Лицо остается приплюснутымъ, если даже вообразимъ себѣ приставленнымъ къ нему утраченный носъ. Кверху широкое, книзу оно переходитъ въ правильный оваль. Волосы обрамляютъ лобъ плоскими волнообразными линіями. Уши замѣчательно торчатъ впередъ. Брови и вѣки обозначены очень рѣзко. Слѣды красокъ (темнокрасной на лобной повязкѣ, свѣтлокрасной на волосахъ) не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что первоначально это изваяніе было иллюминировано.

Древне-греческія женскія статуи: *а* обѣтное приношеніе Никандры, *б* самосская статуя, имѣющая общую форму круглаго бревна. Съ фотографій.

Переходъ отъ первоначальной условности къ сознательной передачѣ формъ тѣла выказывается въ фигурахъ нагихъ юношей еще нагляднѣе и отчетливѣе, чѣмъ въ только-что разсмотрѣнныхъ нами женскихъ фигурахъ. Разумѣется, даже позднѣйшія изъ этихъ статуй, съ выпрямленнымъ, окоченѣлымъ тѣломъ, имѣютъ еще строго „фронтальное" положеніе, обычное во всемъ архаическомъ искусствѣ Греціи. Въ мраморныхъ фигурахъ этого рода, какъ и въ египетскихъ, лѣвая нога нѣсколько выставлена впередъ. Къ наиболѣе древнимъ экземплярамъ мы,

вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ и Юліусомъ Ланге, причисляемъ „Аполлона“ изъ святилища Аполлона Птойонскаго, въ Беотіи, № 10 аѳинскаго національнаго музея (см. рис. на стр. 322, фиг. *а*). Слѣдуетъ ли эти статуи, съ ихъ сравнительно приподнятыми плечами, съ плоской, даже впалой и неотграниченной отъ живота грудью, съ лишеннымъ мускуловъ животомъ и съ безформенными руками, считать дѣйствительно явившимися подъ вліяніемъ египетскаго искусства, — вопросъ, на который въ послѣднее время давали чаще утвердительный, чѣмъ отрицательный отвѣтъ. Такъ какъ именно въ VII-мъ вѣкѣ, въ которомъ вырабатывались дорическая каменная колонна и этотъ типъ юношескихъ изваяній, греки находились въ наиболѣе тѣсныхъ сношеніяхъ съ Египтомъ, а сходство типа этихъ изваяній съ египетскимъ на самомъ дѣлѣ поразительно, то естественнѣе всего допустить здѣсь отраженіе египетскаго искусства, какъ допускали это и сами греки. Фуртвенглеръ говоритъ: „извѣстно, что этотъ типъ есть не что иное, какъ подражаніе главному типу египетскихъ статуй“. По его мнѣнію, типъ этотъ проникъ чрезъ іонійскую Азію на Самосъ и оттуда на греческій материкъ, гдѣ, конечно, тотчасъ же былъ преобразованъ въ эллинскомъ духѣ и сдѣлался жизненнѣе. Аполлонъ Орхоменскій, въ національномъ музеѣ въ Аѳинахъ (№ 9; см. рис. на стр. 322, фиг. *б*), сильно напоминающій собою работу изъ дерева, представляетъ уже бо̀льшую выдѣлку мускуловъ на пространствѣ между грудью и пупкомъ. Затѣмъ, въ теченіе нѣкотораго времени господствуетъ типическое обозначеніе этихъ брюшныхъ мускуловъ тремя прямыми штрихами, какъ это видно у другого „Аполлона“ изъ Птойона, № 12 аѳинскаго музея. Наконецъ, дѣлаются попытки еще ближе подойдти къ натурѣ безъ типическаго изображенія складокъ. Длинные волосы, у большинства фигуръ перехваченные лентой и свѣшивающіеся сзади прядями на плечи, образуютъ на лбу правильныя спиральныя кудри, тогда какъ въ остальныхъ мѣстахъ, подобно тому, какъ на статуяхъ Ново-Мекленбурга (см. стр. 68), волнистость волосъ обозначается правильными квадратами. „Аполлонъ“ изъ Ѳеры въ аѳинскомъ музеѣ (№ 8, см. рис. на стр. 323, фиг. *а*) своими округлыми формами уже мало походитъ на деревяннаго. Его покатыя плечи, менѣе прижатыя къ тѣлу руки, болѣе вытянутое, свободнѣе моделированное лицо и выпуклая грудь уже гораздо меньше напоминаютъ египетское происхожденіе типа, хотя его животъ снова менѣе обработанъ, чѣмъ въ послѣднихъ изъ названныхъ произведеній. Въ смыслѣ художественнаго прогреса особенно характерна выпуклость грудной клѣтки: „этотъ юноша можетъ, наконецъ, дышать“, говоритъ Юліусъ Ланге. Въ концѣ разсматриваемаго ряда произведеній должно поставить такъ

Голова Геры, найденная въ Олимпіи. По Трею, въ „Olympia“, III.

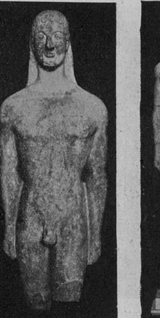
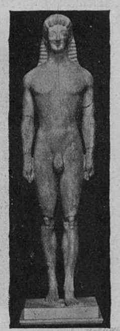
называемаго Аполлона Тенейскаго, хранящагося въ мюнхенской глиптотекѣ (см. рис. на стр. 323, фиг. *б*). Деревянный стиль отзывается однако же и въ этой фигурѣ. Главная схема — все еще та же. Руки все еще висятъ вдоль тѣла съ сжатыми кистями, ноги попрежнему касаются земли всею подошвой, причемъ лѣвая немного выставлена впередъ; волосы попрежнему образуютъ неуклюжій парикъ. Но моделировка живота уже болѣе не ограничивается схематическимъ обозначеніемъ мышцъ, и отъ головы съ покатымъ кзаду лбомъ, съ выступающимъ впередъ почти по лобной линіи носомъ и съ приподнятыми кверху углами губъ уже вѣетъ свѣжей, своеобразной жизнью; руки и ихъ кисти, ноги и ступни, тонкіе суставы, воспроизведены почти съ полною естественностью. „Аполлонъ“ Тенейскій съ головы до ногъ — произведеніе эллинскаго искусства. „Въ Пелопоннесѣ — говоритъ Фуртвенглеръ — всѣ усилія были направлены къ переработкѣ новаго, чужеземнаго въ отечественномъ духѣ; та вялость и неопредѣленность, которыми отличались іоническіе прототипы, были устранены, и ихъ мѣсто заняли рѣзкость и точность выдѣлки формъ“.

а Птойонскій Аполлонъ, съ фотографіи; *б* Аполлонъ Орхоменскій, съ фотографіи Ромаидеса.

Въ противуположность всѣмъ этимъ каменнымъ изваяніямъ, отзывающимся деревяннымъ стилемъ, сидячія статуи изъ Дидимэона, знаменитаго храма Аполлона въ Дидимахъ, близъ Милета, имѣющія натуральную величину, а нѣкоторыя даже колоссальныя, носятъ на себѣ отпечатокъ первобытно-азіятскаго каменнаго стиля. Эти единственные остатки перваго, разрушеннаго Даріемъ, храма были разставлены по пути къ нему, подобно сфинксамъ на дорогахъ къ египетскимъ храмамъ. То были портретныя статуи, посвященныя божеству тѣми лицами, которыхъ онѣ изображали. Десять изъ ихъ числа поступили въ Британскій музей; большинство ихъ безъ головъ, и всѣ онѣ поломаны и разбиты (см. рис. на стр. 324). Фигуры сидятъ на высокихъ мраморныхъ тронахъ въ оцѣпенѣлой позѣ древне-халдейскихъ сидячихъ статуй, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 203). Руки плотно прижаты къ тѣлу, ладони лежатъ на колѣняхъ, головы обращены прямо впередъ. Различіе замѣтно только въ одеждѣ, которая на древнѣйшихъ изъ этихъ изваяній облегаетъ тѣло плотно и почти безъ складокъ, на среднихъ по

времени, въ срединѣ нижней одежды выдѣланы узкія вертикальныя складки, а на позднѣйшихъ одежда образуетъ уже разнообразныя складки. По своей величинѣ, положенію и надписямъ, эти іоническія портретныя статуи первой четверти VII-го вѣка представляются самыми древними произведеніями іонической монументальной скульптуры.

О развитіи собственно монументальной храмовой пластики въ переходную эпоху отъ VII-го къ VI-му столѣтію даютъ намъ понятіе четыре богато-раскрашенныя древнѣйшія фронтонныя изваянія аѳинскаго акрополя, выставленныя въ аѳинскомъ музеѣ. Самое раннее изъ нихъ, относимое къ VII-му столѣтію, исполнено изъ мѣстнаго известняка, содержащаго въ себѣ много раковинъ; оно мало-возвышенной работы и исполнено инструментами, служащими для рѣзьбы изъ дерева, — пилой, рѣзцомъ, круглымъ долотомъ и терпугомъ. Изображаетъ оно битву Геракла съ лернейской гидрой, змѣиное туловище которой занимаетъ весь правый уголъ фронтона, тогда какъ въ лѣвомъ углу кони Іолая, возницы Геракла, красиво опустивъ головы, обнюхиваютъ большого краба, спѣшащаго на помощь гидрѣ. Все это изображеніе въ настоящее время однотонно, въ естественномъ цвѣтѣ камня рисуется на свѣтлокоричневомъ фонѣ, который, какъ это доказываетъ Трей, первоначально былъ синій. На второмъ фронтонѣ находится то же самое изображеніе, только въ меньшемъ размѣрѣ. Студеничка считаетъ вѣроятнымъ, что это было украшеніе фронтона на противуположномъ фасадѣ того же зданія, хотя стиль этого произведенія кажется болѣе позднимъ и болѣе свободнымъ. Оно исполнено изъ болѣе твердаго камня и рельефнѣе и отличается болѣе искусною лѣпкою фигуръ; изображаетъ оно битву Геракла съ морскимъ старцемъ Тифономъ. Третья и четвертая изъ этихъ древнихъ фронтонныхъ скульптуръ принадлежали несомнѣнно одному и тому же зданію, по всей вѣроятности, вышеупомянутому древнѣйшему дорическому храму Аѳины, стоявшему рядомъ съ мѣстомъ, занятымъ впослѣдствіи зданіемъ Эрехтейона. Исполнены онѣ, какъ-бы въ память объ ихъ деревянныхъ предшественникахъ, еще орудіями рѣзчика изъ дерева, но

а Аполлонъ Ѳерскій, съ фотографіи Романдеса; *б* Аполлонъ Тенейскій, съ фотографіи.

изъ твердаго, плотнаго известняка, и возвышаются надъ своимъ фономъ въ видѣ почти совершенно круглыхъ фигуръ. Онѣ были обильно раскрашены, тогда какъ фонъ, вѣроятно, не былъ покрытъ краскою. На одномъ изъ этихъ фронтоновъ (см. верхній рис. на стр. 325) съ правой стороны изображена битва Зевса съ Тифономъ о трехъ туловищахъ, а съ лѣвой — битва Геракла съ Эхидною. На другомъ фронтонѣ мы видимъ справа опять битву Геракла съ Тритономъ, а слѣва существо, которое, какъ полагаютъ, слѣдуетъ признать за древняго аттическаго царя Кекропса со змѣями вмѣсто ногъ. Причудливая раскраска этихъ фигуръ объясняется тѣмъ, что это — по большей части изображенія фантастическихъ существъ. Замѣчательно, что углы всѣхъ четырехъ фронтоновъ заполнены тѣлами животныхъ, преимущественно змѣй и рыбъ, которыя можно было удлиннять по произволу. То былъ самый простой и удобный способъ заполнять изображеніемъ данное трехугольное пространство. Непринужденно группировать человѣческія фигуры въ углахъ фронтоновъ художники научились только впослѣдствіи.

Статуя изъ Дидимэона. Съ фотографіи Манселля.

По времени происхожденія, рядомъ съ древнѣйшими аттическими фронтонными группами слѣдуетъ, изъ числа украшеній на метопахъ дорическихъ храмовъ, прежде всего поставить три метопныя группы вышеозначеннаго средняго храма (C) въ селинунтскомъ акрополѣ (ср. стр. 301). Эти скульптуры, относящіяся къ началу VI-го вѣка, находятся въ палермскомъ музеѣ. Онѣ представляютъ собою квадратныя плиты известковаго туфа, имѣющія приблизительно по метру въ каждой сторонѣ. Сюжеты находящихся на нихъ изображеній взяты изъ греческихъ героическихъ сказаній. На одномъ изъ метоповъ представленъ Гераклъ, несущій двухъ керкоповъ, висящихъ на жерди головою внизъ (см. нижній рис. на стр. 325); на другомъ мы видимъ Персея, который, подъ покровительствомъ Паллады-Аѳины, отсѣкаетъ голову у Медузы, опустившейся на одно колѣно и рождающей предъ своею смертью коня Пегаса (см. рис. на стр. 326); на третьемъ метопѣ передній планъ занимаетъ колесница, запряженная четырьмя лошадьми. Круглыя, пучеглазыя головы коренастыхъ фигуръ, изображенныхъ въ этихъ рельефахъ, обращены en

ƚace; ихъ ноги и ступни круто повернуты въ сторону, быть можетъ, для того, чтобы онѣ не выступали впередъ, а можетъ быть и просто по неумѣлости художника. Неумѣлость сказывается не только въ этомъ поворотѣ она видна и въ чрезмѣрной массивности бедеръ въ сравненіи съ туловищемъ, и въ томъ, какъ фигуры Паллады-Аѳины и Медузы втиснуты

Трехтуловищный Тифонъ, изъ скульптурнаго украшенія одного древне-аттическаго фронтона. Съ фотографіи.

въ отведенное для нихъ пространство. Тѣмъ удачнѣе приспособлено изображеніе Геракла и керкоповъ къ линіямъ квадрата, тѣмъ больше наблюдательности замѣтно въ подробностяхъ этого рельефа, напр. въ свѣсившихся волосахъ керкоповъ, тѣмъ смѣлѣе раккурсъ въ изображеніи коней на третьемъ метопѣ, заднія ноги которыхъ твердо стоятъ позади переднихъ. Здѣсь все еще выказывается своего рода первобытная сила, чувствуется стремленіе художника возможно лучше заполнить, не нарушая требованій рельефности, данное пространство, квадратная форма котораго соотвѣтствуетъ квадратичной стилизировкѣ формъ тѣла фигуръ. Хотя рельефъ здѣсь настолько высокъ, что фигуры лишь чуть-чуть прилѣплены къ заднему фону, тѣмъ не менѣе художникъ твердо держится правила, по которому ни одна часть изображенія не должна выходить изъ первоначальной передней поверхности плиты. Едва-ли менѣе древняго происхожденія скульптуры сокровищницы сикіонцевъ въ Дельфахъ, изъ числа коихъ извѣстностью пользуются метопы съ изображеніемъ шествія Идаса и Діоскуровъ съ ихъ добычею. Фигурамъ, идущимъ рядомъ съ быками, приданъ величавый, монументальный характеръ. Окраска по желтоватому фону камня подборомъ красокъ походитъ на живопись древне-коринѳскихъ вазъ. Не менѣе древними надо считать лишь недавно получившіе извѣстность рельефы селинунтскихъ

Гераклъ, несущій керкоповъ. Метопъ Селинунтскаго храма С. Съ фотографіи Алинари.

метоповъ, изъ которыхъ одинъ изображаетъ Европу на спинѣ Зевса, принявшаго видъ быка, другой — сидящаго сфинкса, третій—Геракла, усмиряющаго быка. Они исполнены въ стилѣ греческаго полнаго рельефа, противоположнаго стилю плоскаго рельефа, постоянно изображавшаго фигуры въ профильномъ положеніи даже тогда, когда живопись, какъ требовали ея свойства, уже освободилась отъ этого.

Мы видѣли, какъ греческое искусство во всѣхъ его отрасляхъ, подъ восточнымъ, преимущественно западно-азіятскимъ, а также египетскимъ вліяніемъ, вышло изъ своего первоначальнаго грубаго состоянія и выработало національный, внутренно - самостоятельный стиль, въ которомъ внимательное, хотя и робкое наблюденіе природы соединялось со строжайшею закономѣрностью; мы познакомились также почти со всѣмъ богатствомъ греческой орнаментики, развитіе которой всюду шло одними и тѣми же путями. Мы увидимъ далѣе, что послѣдующее обогащеніе греческой орнаментики состояло лишь въ томъ, что въ нее вводились естественныя растительныя формы, старинныя же формы упрощались и облагораживались. Съ этой поры рѣчь будетъ идти уже не о возникновеніи новыхъ художественныхъ формъ, но объ ихъ оригинальномъ развитіи, расширеніи и разработкѣ; отнынѣ мы увидимъ, что хотя безыменныя произведенія все еще господствуютъ, однако во всѣхъ отрасляхъ искусства ихъ движеніемъ впередъ руководятъ уже извѣстные греческіе художники.

Аѳина, Персей и Медуза. Метопъ селинунтскаго храма С. Съ фотографіи Алинари.

2. Греческое искусство отъ начала появленія именъ художниковъ и до персидскихъ войнъ (около 575—475 г. до Р. Х.).

Въ VI-мъ вѣкѣ наиболѣе вліятельными изъ греческихъ государствъ управляли тираны, усердно, съ большимъ художественнымъ чутьемъ, подобно Пизистрату въ Аѳинахъ, украшавшіе города великолѣпными сооруженіями, подъ сѣнью которыхъ всѣ искусства достигли перваго строгаго, цѣломудреннаго расцвѣта. Преобладающее владычество богатыхъ лидійскихъ царей, изъ которыхъ послѣднимъ былъ Крезъ, распространившееся на весь эллинскій берегъ Малой Азіи и унаслѣдованное отъ нихъ персами, нисколько не мѣшало цвѣтущимъ іоническимъ городамъ этой береговой полосы принимать живое участіе въ развитіи эллинскаго искусства. Но настоящими исходными пунктами греческой художественной жизни этого столѣтія были острова: Самосъ, гдѣ правилъ тиранъ Поликратъ, Хіосъ, Наксосъ и Критъ.

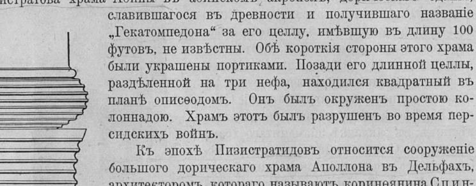
Первое мѣсто въ исторіи этого развитія принадлежитъ архитектурѣ.

къ произведеніямъ которой примыкаетъ большинство произведеній прочихъ отраслей искусства. Ройкъ и Өеодоръ съ острова Самоса, считающіеся изобрѣтателями греческаго литья изъ мѣди и работавшіе для Креза и Поликрата, были, повидимому, въ одно и то же время зодчіе, скульпторы и золотыхъ дѣлъ мастера. Намъ болѣе всего извѣстна дѣятельность Ройка, какъ строителя Герэона на Самосѣ, „древнѣйшаго изъ іоническихъ каменныхъ памятниковъ", какъ называетъ его Дурмъ. Вѣроятно, это былъ храмъ о десяти колоннахъ въ каждой изъ узкихъ своихъ сторонъ и съ соотвѣтствующей этому двойной окружной колоннадой (диптеръ), или, можетъ быть, лишь съ однимъ наружнымъ рядомъ колоннъ (псевдодиптеръ). Отъ него сохранились только обломки колоннъ, базы и капители. Өеодоръ былъ приглашенъ въ качествѣ зодчаго и на іоническій континентъ Малой Азіи, и на дорическій Пелопоннеса. Въ Спартѣ онъ построилъ круглое зданіе Скіаса. Въ Эфесѣ онъ участвовалъ, какъ совѣтникъ, въ закладкѣ знаменитаго храма Артемиды. Строителями этого чуда искусства въ его первоначальномъ видѣ считаются Херсифронъ, и сынъ его, Метагенъ; но оно было окончено лишь 120 лѣтъ спустя, значительно позже персидскихъ войнъ, другими художниками, затѣмъ, въ 356 г. до Р. Х., сожжено безумцемъ Геростратомъ и возстановлено въ новомъ видѣ при Александрѣ Македонскомъ. Сооруженіе Херсифрона было монументальный диптеръ іоническаго стиля. Надпись на обломкѣ одной изъ его огромныхъ мраморныхъ колоннъ удостовѣряетъ, что часть ихъ была пожертвована Крезомъ; тотъ же обломокъ, хранящійся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, доказываетъ, что колонны этого перваго эфесскаго храма Артемиды были такъ называемыя columnae caelatae, низы которыхъ были роскошно украшены пластическими изображеніями (см. рис. на этой стр.). Пластика на этихъ колоннахъ, разумѣется, имѣла строгій древній характеръ. Обильное расчлененіе и горизонтальные желобки высокихъ базъ этихъ колоннъ, равно какъ и колоннъ самосскаго Герэона (см. рис. на стр. 328), соотвѣтствуютъ древнему іоническому стилю. Но по общему виду этихъ двухъ храмовъ вполнѣ развитаго іоническаго стиля, мы должны считать ихъ совершенно зрѣлыми, мастерскими произведеніями

Колонна эфесскаго храма Артемиды
По Овербеку.

зодчества. Если принять въ соображеніе, что эфесскій храмъ былъ длиною въ 127 метр., что его колонны были вышиною въ 18 метр. и что, слѣдовательно, длина его внутри была приблизительно такая же, какъ и кельнскаго собора, тогда какъ высота равнялась высотѣ боковыхъ нефовъ этого собора, то станетъ понятно, почему древніе уже за одни его громадные размѣры причисляли его къ чудесамъ свѣта.

Храмъ Зевса подъ горой аѳинскаго акрополя, одинъ изъ громаднѣйшихъ дорическихъ памятниковъ VI-го вѣка, строили Антистатъ, Каллэсхръ, Антимахидъ и Поринъ. Низверженіе сыновей Пизистрата (въ 510 г. до Р. Х.) прервало эту постройку, и она была возобновлена лишь около 174 г. до Р. Х., но уже въ другомъ стилѣ. Строители Пизистратова храма Аѳины въ аѳинскомъ акрополѣ, дорическаго зданія, славившагося въ древности и получившаго названіе „Гекатомпедона" за его целлу, имѣвшую въ длину 100 футовъ, не извѣстны. Обѣ короткія стороны этого храма были украшены портиками. Позади его длинной целлы, раздѣленной на три нефа, находился квадратный въ планѣ описѳодомъ. Онъ былъ окруженъ простою колоннадою. Храмъ этотъ былъ разрушенъ во время персидскихъ войнъ.



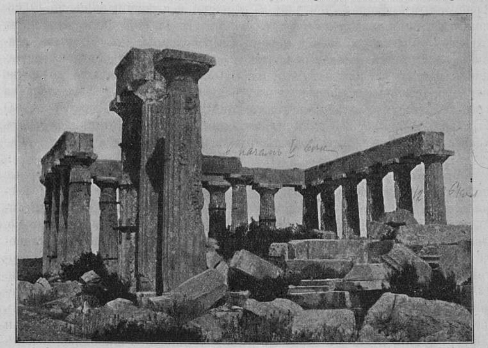
База колонны храма Геры на остр. Самосѣ. По Баумейстеру.

Къ эпохѣ Пизистратидовъ относится сооруженіе большого дорическаго храма Аполлона въ Дельфахъ, архитекторомъ котораго называютъ коринѳянина Спинѳара. На рубежѣ VI-го и V-го столѣтій и позже, въ Спартѣ работалъ тамошній уроженецъ, архитекторъ и скульпторъ, Гитіадъ, главными произведеніями котораго считаются храмъ и статуя Аѳины Халкіойкосъ. Этотъ эпитетъ богини показываетъ, что ея храмъ былъ мѣдный; во всякомъ случаѣ онъ былъ обложенъ внутри листами съ рельефными украшеніями выбивной работы, описываемыми Павзаніемъ и придававшими сооруженію большой блескъ и изящество.

Изъ зодчихъ, работавшихъ въ Олимпіи раньше персидскихъ войнъ, намъ извѣстны только Пирръ, Лакратъ и Гермонъ, которымъ приписывается постройка сокровищницы эпидамнцевъ. Но отъ другихъ дорическихъ сооруженій въ Олимпіи сохранились еще болѣе значительные остатки. Мы уже познакомились (ср. стр. 303) съ сокровищницей гелойцевъ, главный карнизъ которой выложенъ по сицилійскому и велико-греческому (италійскому) обычаю терракоттовыми, богато украшенными плитами. Эта постройка относится къ первой половинѣ VI-го столѣтія. Второй его половинѣ принадлежатъ, насколько можно судить по формамъ ихъ остатковъ, сокровищницы селинунтцевъ и мегарцевъ.

Дальнѣйшее развитіе дорическаго стиля, выразившееся въ исчезновеніи желоба съ вѣнцомъ листьевъ на шейкѣ колоннъ, въ большей сближенности всѣхъ линій и въ постепенномъ облагороженіи всѣхъ

пропорцій (см. рис. на стр. 295), лучше всего можно прослѣдить по храмамъ, сохранившимся въ Сициліи и Южной Италіи. Кольдевей и Пухштейнъ относятъ нѣкоторые изъ нихъ, какъ напр. селинунтскій храмъ D, такъ называемую базилику, и такъ называемый храмъ Цереры въ Пестумѣ къ срединѣ VI-го столѣтія. Съ увѣренностью мы можемъ приписать той же эпохѣ и средній храмъ (такъ называемый храмъ F) на восточномъ холмѣ Селинунта. Колонны этого храма (6╳14) имѣютъ однѣ по 16, другія по 20 каннелюръ; каннелюры нѣкоторыхъ изъ колоннъ портика



Эгинскій храмъ Аѳины. Съ фотографіи.

отличаются тою особенностью, что, какъ въ іоническомъ стилѣ, не примыкаютъ другъ къ другу острыми краями, а отдѣлены одна отъ другой небольшимъ пространствомъ. Эти колонны представляютъ собою еще переходъ къ вполнѣ развитому дорическому стилю, такъ какъ у нихъ подъ капителью все еще имѣется небольшой желобъ. Замѣчательна балюстрада въ промежуткахъ между колоннами въ галереѣ, окружающей целлу этого храма. На него походитъ его сосѣдъ, величайшій изъ селинунтскихъ храмовъ, храмъ G, который никогда не былъ вполнѣ оконченъ и теперь лежитъ въ развалинахъ. По всей вѣроятности, онъ былъ посвященъ Аполлону; изъ его колоннъ, въ числѣ 8╳17, древнѣйшія еще имѣютъ желобки подъ капителями, тогда какъ на позднѣйшихъ, относящихся къ концу VI-го столѣтія, ихъ почти нѣтъ. Впереди другихъ храмовъ, колонны которыхъ уже совершенно лишены

желобковъ, долженъ быть поставленъ вышеупомянутый храмъ въ Коринѳѣ (ср. стр. 302). Изъ сицилійскихъ и южно-италіанскихъ храмовъ, къ концу VI-го столѣтія относятся такъ называемый храмъ Геракла въ Джирдженти (Акрагасѣ) съ его колоннами въ числѣ 6×15, съ его грубыми капителями антовъ, высокимъ и тяжелымъ архитравомъ, а также храмъ въ Метапонтѣ и древне-греческій храмъ въ Помпеѣ, раскопкой котораго въ 1889 г. руководили Ф. ф.-Дунъ и Л. Якоби. Началу V-го столѣтія принадлежитъ храмъ Аѳины на остр. Эгинѣ, извѣстный по своимъ фронтоннымъ группамъ (см. рис. на стр. 329) и имѣвшій лишь по 12 колоннъ въ длинныхъ и по 6 въ короткихъ своихъ сторонахъ. Эти лишь слегка утончающіяся кверху и припухлыя колонны, изъ которыхъ двадцать еще стоятъ на своихъ мѣстахъ, сравнительно стройны и разставлены широко, но ихъ капители имѣютъ еще древній складъ, хотя уже и не перехвачены желобкомъ. Внутренность храма была раздѣлена на три нефа двумя рядами колоннъ, помѣщенныхъ въ два яруса. О строгости и простотѣ, о силѣ и изяществѣ, которыми отличался этотъ храмъ, еще и теперь свидѣтельствуютъ его развалины.

Относительно греческой живописи въ VI-мъ столѣтіи, литературные источники даютъ сравнительно мало свѣдѣній. Напротивъ того, роспись вазъ этой эпохи изобилуетъ именами художниковъ и „подписанными", т. е. снабженными означеніемъ имени художника, рисунками. Однако, прежде чѣмъ обратиться къ этому роду живописи, мы должны остановиться на показаніяхъ литературныхъ источниковъ о живописи въ строгомъ смыслѣ слова и разсмотрѣть немногіе сохранившіеся ея памятники.

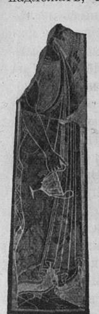
Древніе писатели сообщаютъ, что живопись обязана своимъ происхожденіемъ стремленію закрѣпить тѣнь, бросаемую живымъ существомъ на поверхность стѣны или на доску; одни художники зарисовывали контуръ тѣни, и такимъ образомъ родилась линейная живопись, вскорѣ пополнившаяся нанесеніемъ внутреннихъ линій; другіе заполняли все пространство внутри контура одной краской и чрезъ то положили начало одноцвѣтной живописи, которую какой-либо художникъ оживилъ, прибавивъ къ ней еще красную краску. Одинъ взглядъ на древнѣйшую вазовую живопись, съ которой мы уже познакомились (ср. стр. 308—317), убѣждаетъ насъ, что живопись въ одних контурахъ и живопись съ заполненіемъ контуровъ краской вначалѣ дѣйствительно шли рука объ руку; точно также намъ уже извѣстно, что къ черной краскѣ одноцвѣтной живописи прежде всего присоединилась красная. Изобрѣтателемъ этой прибавки, вѣроятно, былъ коринѳянинъ Экфантъ. Дальнѣйшіе успѣхи живописи связаны съ именемъ аѳинянина Эвмара (или Эвмареса). Этотъ художникъ первый сталъ отличать мужской полъ отъ женскаго во всѣхъ возрастахъ и умѣлъ характеризовать всякаго рода профессіи. Разумѣется, здѣсь рѣчь идетъ лишь объ изображеніи женскихъ фигуръ бѣлой, а мужскихъ черной

краской, какъ мы это уже видѣли въ переходномъ стилѣ вазовой живописи (ср. стр. 315). Гораздо важнѣе усовершенствованія, приписываемыя Кимону Клеонскому, трудившемуся не только въ VI-мъ вѣкѣ, но и въ началѣ пятаго. Плиній говоритъ, что этотъ мастеръ, пользуясь успѣхами, достигнутыми Эвмаромъ, изобрѣлъ косыя изображенія (obliquas imagines). Эти слова надо понимать, вопреки всѣмъ другимъ толкованіямъ, въ томъ смыслѣ, что Кимонъ сталъ воспроизводить головы, груди, туловища, руки и ноги въ правильномъ сокращеніи, а, можетъ быть, и правильно рисовать видимый сбоку человѣческій глазъ, который въ живописи на вазахъ еще долго послѣ персидскихъ войнъ изображался en face даже при профильномъ положеніи головы. Предположеніе старинныхъ изслѣдователей, что выраженіе „obliquas imagines“ означаетъ изображеніе фигуръ въ три-четверти поворота, хотя и правдоподобно, но можетъ быть оспариваемо. Клейнъ видитъ въ этомъ выраженіи указаніе только на соединеніе силуэтной живописи, которую представляютъ намъ чернофигурныя фазы, съ живописью контурной, какова она на вазахъ краснофигурныхъ. Далѣе Плиній дѣлается болѣе яснымъ, говоря, что Кимонъ впервые сталъ изображать различія лицъ и взгляды назадъ, вверхъ и внизъ, намѣчать подробности членовъ тѣла, обозначать на его поверхности жилы, передавать складки и выпуклости одежды. Всѣ эти усовершенствованія, какъ мы вскорѣ увидимъ, мало-по-малу проникали и въ живопись на вазахъ.

За исключеніемъ живописи на глиняныхъ доскахъ и на глиняныхъ сосудахъ, отъ греческой живописи времени, предшествовавшаго персидскимъ войнамъ, по весьма понятной причинѣ сохранились крайне скудные остатки. Въ эту пору и въ Греціи существовала лишь ничтожная разница въ отношеніи стиля между раскрашеннымъ плоскимъ рельефомъ и настоящею живописью. Нѣкоторыя изъ вышеупомянутыхъ, хранящихся въ главномъ аѳинскомъ музеѣ аттическихъ надгробныхъ стелъ, которыя обыкновенно бывали украшены рельефнымъ изображеніемъ умершаго, мы видимъ, вмѣсто рельефа, изображеніе, исполненное въ однѣхъ чертахъ. На стелѣ Лизея (см. рис. на стр. 332) представленъ умершій въ размѣрѣ натуры, въ торжественно-спокойной позѣ, съ кубкомъ въ опущенной правой рукѣ и со священною вѣтвью въ поднятой лѣвой, какъ-бы готовящійся совершить жертвенное возліяніе; строгія, благородныя, оставленныя свѣтлыми формы этой фигуры выступаютъ на темномъ фонѣ. Красокъ сохранилось очень мало, за исключеніемъ пурпура на исподнемъ одѣяніи. Лёшке полагаетъ, что, неприкрытыя одеждой части тѣла, вѣроятно, были не раскрашены. Къ сожалѣнію, отъ головы Лизея сохранилась лишь нижняя часть. Обѣ подошвы еще постаринному касаются земли всей своей поверхностью. Форма буквъ надписи свидѣтельствуетъ, что это изображеніе относится къ эпохѣ Пизистрата. Оно можетъ считаться прекраснымъ образчикомъ древне-аттической живописи по мрамору, изъ которой развилась красно-фигурная живопись вазъ. Близко походитъ на

это изображенiе по своему прiему раскраска написанной на мраморѣ головы эфеба, недавно найденной близъ предгорiй Суніона. И у нея, при профильномъ положенiи лица, глазъ нарисованъ en face. Жираръ указываетъ на эту голову и на стелу Лизея, какъ на произведенія, характеризующія состояніе искусства при Кимонѣ Клеонскомъ; но мы полагаемъ, что у него рисунокъ глаза былъ свободнѣе.

Расписныя аттическія глиняныя доски этой эпохи составляютъ переходъ къ расписнымъ глинянымъ сосудамъ, съ которыми онѣ вполнѣ сходны стилемъ. VI-му столѣтію, даже его срединѣ, принадлежатъ, по Гиршфельду, аттическія глиняныя плиты берлинскаго музея, найденныя въ 1872 г. близъ Дипилонскихъ воротъ. Хотя онѣ дошли до насъ въ обломкахъ, однако оказалось возможнымъ возстановить ихъ въ прежнемъ видѣ. Это — большiя картины, изображающія погребальные обряды; онѣ тянутся съ доски на доску и, вѣроятно, служили украшеніемъ гробницы. „Проѳезисъ", выставленiе тѣла умершаго, его оплакиванiе, собранiе его близкихъ въ траурномъ покоѣ, процессiи всадниковъ и колесницъ, запряженныхъ четвернею лошадей, все это — совершенно въ стилѣ средней поры черно-фигурной вазовой живописи. Какъ и въ этомъ стилѣ, женщины изображены бѣлыми, съ миндалевидными глазами, нарисованными en face при строго профильномъ положенiи головъ; мужчины написаны черной краской, съ глазами въ видѣ кружковъ, съ обѣихъ сторонъ которыхъ прибавлено по небольшой чертѣ. Внутреннія линiи рисунка придаютъ много жизни силуэтамъ все еще какъ-бы зачерченнымъ съ тѣней и все еще рѣзкимъ, хотя въ нихъ и сказывается пониманiе натуры. Одноцвѣтный общiй фонъ мѣстами разнообразится клеевыми красками; бѣлая, желтая и красная краски различныхъ оттѣнковъ образуютъ гармоническiй цвѣтовой аккордъ. Глиняная доска съ подобною сценою погребенія, находящаяся въ Луврѣ, — нѣсколько болѣе поздняго происхожденія.


Стела Лизея.
По Лёшке.

Другія доски этого рода (pinakes), отчасти служившія образцами для живописи на вазахъ, сохранились въ Аѳинахъ. Особенно любопытенъ обломокъ глиняной доски, хранящiйся въ акропольскомъ музеѣ и относящiйся приблизительно къ 500 г. до Р. Х. На немъ представленъ воинъ, быстро идущiй въ лѣвую сторону. Бѣлый фонъ вмѣстѣ съ коричневымъ цвѣтомъ тѣла, съ лиловато-краснымъ и съ чернымъ образуютъ простую хроматическую гармонiю. Замѣчательны также черныя и красныя линiи, которыми обрамлена доска. Глаза помѣщены на лицѣ все еще безъ соблюденія какой бы то ни было перспективы. Поэтому, въ описанномъ изображенiи мы видимъ работу, относящуюся къ болѣе древней ступени искусства, сравнительно со стѣнною живописью Поли-

гнота, но вмѣстѣ съ тѣмъ и образецъ упоминаемой писателями „живописи четырьмя красками“, изъ которой развилась богатая тонами живопись названнаго художника.

Глиняные сосуды разсматриваемаго времени свидѣтельствуютъ о постепенномъ развитіи чувства изящнаго у грековъ уже однѣми своими формами, которыя мало-по-малу переходятъ отъ древнихъ шарообразныхъ очертаній къ болѣе стройнымъ и красивымъ. Соединеніе между собой ножки, туловища, шейки и (гдѣ требовалось) горлышка сосуда и приставка къ нему одной или нѣсколькихъ ручекъ отличаются безупречнымъ, образцовымъ для любой эпохи вкусомъ, въ каждомъ данномъ случаѣ соотвѣтствуютъ назначенію сосуда и имѣютъ пріятныя для глаза формы. Амфоры предназначались для храненія жидкостей, гидріи — для ношенія воды, кратеры для смѣшиванія жидкостей, кіаѳы — для черпанія. Для разливанія употреблялась кружка (oinochoe), для питья чаша (kylix) или кубокъ (kantharos). Лекиѳы (lekythoi) были стройные кувшины съ ручкой, служившіе для храненія мазей или священнаго масла, употреблявшагося при погребальныхъ церемоніяхъ. Арибаллы (aryballoi) были раздутые въ срединѣ сосуды такого же рода. То обстоятельство, что дошедшіе до насъ экземпляры по большей части были предназначены не для обиходнаго употребленія, а изготовлены спеціально для украшенія гробницъ, нимало не уменьшаетъ художественно-ремесленнаго значенія ихъ формъ.

Чаша Аркезилая. По Рейѐ и Коллиньону.

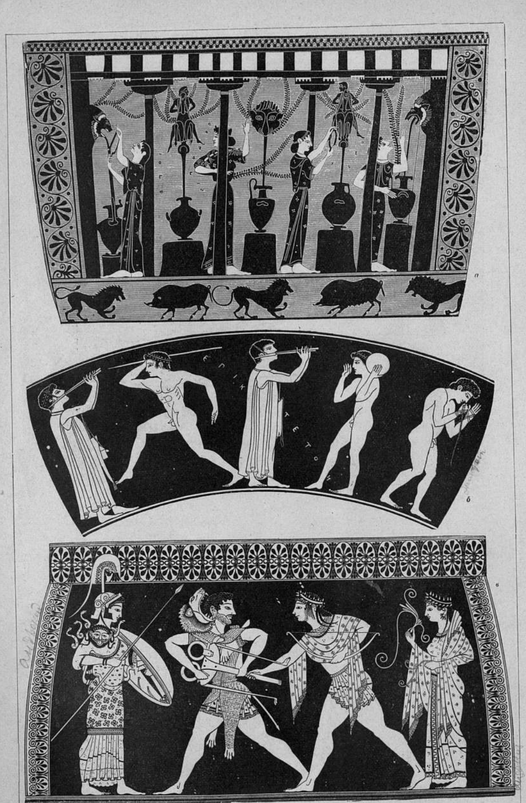
VI-ое столѣтіе — классическая эпоха черно-фигурной живописи на вазахъ, а также пора развитія живописи съ красными фигурами, еще первый, суровый, рѣзкій расцвѣтъ которой продолжался до персидскихъ войнъ. Въ VI-мъ вѣкѣ Аѳины сдѣлались центромъ производства глиняныхъ вазъ; съ ними соперничали на этомъ поприщѣ Халкида на Эвбеѣ, быть можетъ, въ это время и Навкратида въ Египтѣ; Коринѳъ старался еще держаться на одномъ уровнѣ съ ними, но аѳинскія фабрики вазъ быстро превзошли въ мастерствѣ всѣ прочія, и именно на этихъ фабрикахъ черно-фигурная живопись прежде всего вступила на путь строгой стильности. Но въ это время, въ болѣе отдаленныхъ колоніяхъ, живопись на вазахъ очень наивно стремилась къ оживленію своихъ изображеній, не нарушая связи своей со стариною, доказательствомъ чего можетъ служить часто цитируемая чаша Аркезилая (см. рис. на этой стр.) въ парижскомъ монетномъ дворѣ. Аркезилай, царь Кирены, греческаго го-

рода въ Ливіи, сидя на кораблѣ, наблюдаетъ за взвѣшиваніемъ сильфіона, который тотчасъ же грузится въ трюмъ. Въ фигурахъ работниковъ — много жизни и движенія, хотя и безпорядочнаго. Глаза у мужчинъ, при профильномъ поворотѣ головъ, нарисованы попрежнему en face и имѣютъ миндалевидную форму.

Собственно исторію развитія греческой живописи на вазахъ можно прослѣдить всего яснѣе на вазахъ съ подписями художниковъ, которыя встрѣчаются почти исключительно въ Аттикѣ. Описаніемъ этихъ вазъ занимался въ особенности В. Клейнъ. Во главѣ аттической черно-фигурной вазовой живописи должна быть поставлена „ваза Франсуà“, названная такъ по имени открывшаго ее ученаго и находящаяся во флорентійскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). На ней значатся имена Эрготима, гончара, формовавшаго ее, и Клитія, художника, которымъ она расписана. Это — большой сосудъ для смѣшиванія жидкостей, сверху до низу покрытый изображеніями миѳологическаго содержанія; начавъ съ брака Пелея и Ѳетиды, художникъ проводитъ насъ въ этихъ изображеніяхъ чрезъ различные циклы миѳовъ, воспроизводитъ сцены войны и ссоръ, мира и спокойствія. Расположеніе рисунковъ параллельными рядами придаетъ имъ древній и восточный характеръ; такое же впечатлѣніе производятъ и нижняя полоса на туловищѣ вазы съ ея пальметными деревьями среди фигуръ сфинксовъ и грифовъ, и изображенная на ручкахъ крылатая Артемида, задушающая льва (такъ называемая персидская Артемида). Но всѣ эти миѳологическіе рисунки представляютъ уже вполнѣ развитой плоскій стиль черно-фигурной живописи, во всей его еще нерѣдко неповоротливой рѣзкости, но и со всею его внутреннею оживленностью.

„Ваза Франсуà“, видимая сбоку. Съ фотографіи.

Рядомъ съ ранне-архаическимъ стилемъ вазы Франсуà должно быть отведено мѣсто прежде всего строго-архаическому стилю. Желтоватый фонъ глины, благодаря примѣси къ ней краски, получаетъ красивый красный тонъ, на которомъ выступаютъ фигуры, написанныя блестящей черной краской съ процарапаннымъ внутри рисункомъ и пройденныя сверху клеевыми красками. Рисунки на вазахъ этого стиля представляютъ всѣ тѣ старинныя особенности профильныхъ положеній, очертаній тѣла и формы глазъ, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 331 и 333). Животъ у человѣческихъ фигуръ — все еще тощій, а

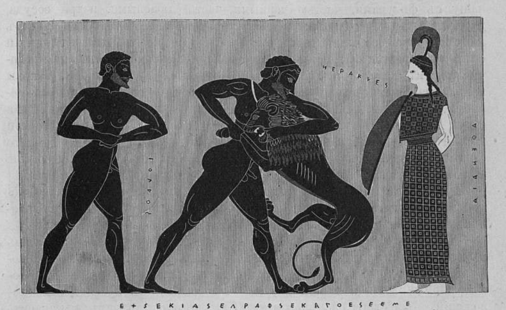


Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Древне-греческая живопись на вазахъ. Таб. II.

По „Antiken Denkmäler" (а) и Гергарду (б и в).

бедра широки и массивны. Одежда покрыта разнообразными узорами, но на ней еще мало складокъ. Фигуры, представленныя въ спокойномъ положеніи, отличаются окоченѣлостью; движенія — рѣзки. Среди изображенныхъ боговъ главную роль играетъ Діонисъ, богъ вина, среди героевъ — Геркулесъ. Но и вся обыденная жизнь грековъ воспроизводится въ этихъ рисункахъ: мы видимъ юношей, занятыхъ гимнастическими упражненіями, женщинъ у колодца (см. отдѣльн. табл., „Древнегреческая живопись на вазахъ", II, фиг. *a*), охоту и состязанія въ бѣгѣ, пиры, пляски и музыкальныя развлеченія. На шейкахъ, ножкахъ, краяхъ



Битва Геракла съ немейскимъ львомъ, живопись Эксекія на вазѣ. По Гергарду.

и ручкахъ сосудовъ снова являются орнаменты. Дугообразные фризы съ трехлиственными профилями цвѣтовъ еще напоминаютъ египетскіе образцы, хотя цвѣты стройнѣе, ихъ усики эластичнѣе. Стебельки плюща на краяхъ сосуда — уже греческое нововведеніе. Пальметты на ручкахъ имѣютъ уже вполнѣ греческое изящество и легкость, хотя располагаются еще со строгою симметріей. Главными мастерами строго-архаической вазовой живописи въ Аттикѣ были Эксекій и Амазисъ. Амфоры Эксекія можно видѣть въ парижскомъ Луврѣ, въ лондонскомъ Британскомъ музеѣ и въ берлинскомъ антикваріумѣ; амфоры Амазиса — въ парижскомъ мюнцъ-кабинетѣ и въ Британскомъ музеѣ. Помѣщенный на этой страницѣ рисунокъ, изображающій битву Геракла съ немейскимъ львомъ, скопированъ съ берлинской амфоры Эксекія

Стиль черно-фигурныхъ рисунковъ на вазахъ постепенно, не теряя главныхъ отличительныхъ признаковъ архаизма, становится болѣе лег-

кимъ и свободнымъ. Въ немъ, повидимому, начитаетъ отражаться малоазійское іоническое вліяніе. Формы дѣлаются болѣе округлыми, на одеждѣ появляются складки, пальметты на ручкахъ утрачиваютъ свое строго-симметричное расположеніе, и между ихъ стеблями и листьями появляются порхающія птицы, что составляетъ важную новость. Въ числѣ именъ художниковъ заслуживаютъ вниманія имена Харитея, Тимагора и Тихія. Но главнымъ мастеромъ отживающаго стиля черно-фигурной живописи является Никосѳенъ. Къ 68-ми черно-фигурнымъ вазамъ его работы, которыя были извѣстны Клейну, слѣдуетъ прибавить еще одну чашу съ фигурами, частью черными, частью красными, и три сосуда, украшенныхъ уже однѣми красными фигурами. Небольшихъ амфоръ этого мастера особенно много въ Луврѣ. Но позднѣйшій аттическій стиль съ черными фигурами гораздо нагляднѣе можно изучить по многочисленнымъ вазамъ, не снабженнымъ именами художниковъ: таковы напр. ваза берлинскаго музея съ изображеніемъ битвы Геракла съ вепремъ и знаменитыя вазы съ изображеніемъ суда Париса и надѣванія сбруи на четверню лошадей. На прилагаемой хромолитографической таблицѣ: „Древне-греческая живопись на вазахъ черно-фигурнаго стиля", представлена ваза съ изображеніемъ суда Париса; выше этого главнаго рисунка, на шейкѣ вазы, изображенъ Ахиллесъ, преслѣдующій Троила и Поликсену, а на ножкѣ — снова битва Геракла съ немейскимъ львомъ. Общее декоративное впечатлѣніе этой вазы обусловливается прекраснымъ распредѣленіемъ четырехъ колеровъ.

До полнаго развитія живопись на вазахъ достигаетъ вообще лишь въ красно-фигурныхъ рисункахъ. Роспись древнѣйшихъ изъ краснофигурныхъ вазъ отзывается еще угловатымъ стилемъ позднѣйшей чернофигурной живописи, характеризуемой изображеніемъ профильныхъ положеній. Благодаря изслѣдованіямъ Студенички и другихъ, мы знаемъ, что этотъ строгій красно-фигурный стиль принадлежитъ времени, предшествовавшему персидскимъ войнамъ, и даже V-му столѣтію до Р. Х.

Если мы примемъ, что происхожденіе этого стиля, какъ указываетъ Клейнъ, находится въ связи съ вышеупомянутыми измѣненіями, внесенными Кимономъ Клеонскимъ въ большое искусство, то все же должны будемъ предположить, что искусство Кимона было болѣе зрѣлое и свободное, чѣмъ искусство Эпиктета, главнаго изъ аттическихъ мастеровъ первой строгой красно-фигурной вазовой живописи. Теперь весь фонъ сосуда покрывается блестящей черной лаковой краской. Сперва фонъ сосуда процарапывался для черныхъ фигуръ, но вскорѣ стали выцарапываться только фигуры на красномъ фонѣ глины. Внутренній рисунокъ исполняется посредствомъ кисточки, нѣжными штрихами. Тамъ, гдѣ при изображеніи черныхъ волосъ на головѣ, значительныя черныя пространства сливались бы съ чернымъ фономъ, между ними и этимъ послѣднимъ проводятся контуры красной краской.

История искусства. I. — Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Древнегреческая живопись на вазахъ чернофигурнаго стиля.

Вверху: *Ахиллесъ, преслѣдующій Троила и Поликсену.* — Въ срединѣ: *Судъ Париса.* — Внизу: *Битва Ираклa съ немейскимъ львомъ.*

По Гергарду въ „Etruskische und campanische Vasenbilder“, табл. 14.

Эпиктетъ, вмѣстѣ съ Памфэемъ, изготовлявшимъ также и чернофигурныя гидріи и чаши, Гисхиломъ, Хелисомъ, Эпиликомъ, Кахриліономъ и другими мастерами, большинство которыхъ, какъ и самъ Эпиктетъ, изготовляли еще, хотя уже въ небольшомъ количествѣ, сосуды частью съ черными, частью съ красными фигурами, составляютъ такъ называемый Эпиктетовскій циклъ живописцевъ, любимыми произведеніями котораго были кубки. Красныя фигуры являются сперва на внѣшнемъ рисункѣ чашъ, и еще большою величиною глазъ, какъ и на чернофигурныхъ чашахъ, напоминаютъ орнаментику нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ. Но вскорѣ красныя фигуры появляются и на внутреннихъ рисункахъ. Обыкновенно изображаются отдѣльныя фигуры, движенія которыхъ приспособляются къ круглотѣ или изогнутости даннаго пространства. „Въ одномъ мѣстѣ — говоритъ Клейнъ — несутъ, поднимаютъ, ползаютъ, бѣгаютъ, присѣдаютъ, пляшутъ, прыгаютъ; въ другомъ происходятъ стрѣльба и метаніе, работа долотомъ и рѣзцомъ, черпанье воды, занятіе музыкой, и все это только для того, чтобы оправдать тѣ изгибы человѣческаго тѣла, которыхъ какъ-бы требуетъ дно чаши“. Изъ краснофигурныхъ сосудовъ работы самого Эпиктэта, въ Луврскомъ музеѣ находится между прочимъ чаша, на внутренней поверхности которой представленъ опьянѣвшій юноша, а снаружи, между глазками, изображены воинъ въ шлемѣ и стрѣлокъ изъ лука. Много чашъ и тарелокъ работы Эпиктета имѣется въ Британскомъ музеѣ. Въ берлинскомъ антикваріумѣ можно видѣть чашу съ подписью этого мастера; на внутренней ея поверхности изображенъ Силенъ съ мѣхомъ, а на наружной — физическія упражненія юношей (см. „Древне-греческая живопись на вазахъ“ II, фиг. *б*). Внѣ Эпиктетова цикла стоитъ Андокидъ, расписыватель амфоръ переходной эпохи отъ краснофигурнаго стиля къ чернофигурному; его краснофигурная амфора съ изображеніемъ похищенія Геракломъ треножника, находится въ берлинскомъ музеѣ (см. ту же табл., фиг. *в*); она весьма поучительна для исторіи развитія аттической живописи въ VI столѣтіи.

Письменные источники богаче свѣдѣніями по исторіи ваянія, чѣмъ по исторіи живописи. Къ древнѣйшимъ его произведеніямъ, описаннымъ очевидцами, принадлежалъ „ларецъ Кипсела“, стоявшій въ олимпійскомъ храмѣ Геры. Этотъ знаменитый ящикъ коринѳскаго происхожденія, относящійся къ первой четверти VI-го вѣка, по всей видимости, былъ прямоугольной формы и сдѣланъ изъ кедроваго дерева; пластическое украшеніе, которымъ была покрыта передняя его сторона въ пять рядовъ, одинъ надъ другимъ, было исполнено частью изъ кедроваго дерева, частью изъ золота, частью изъ слоновой кости. Подобно вазѣ Франсуà, это произведеніе, должно быть, представляло богатый содержаніемъ матеріалъ для нагляднаго знакомства съ миѳологіей, и, по стилю изображеній, вѣроятно походило на эту вазу. При помощи опи-

санія Павзанія, мы имѣемъ возможность, съ одной стороны, бросить взглядъ на способъ перенесенія эпическаго цикла миѳовъ, во всей его совокупности, изъ области поэзіи въ область пластическаго искусства, съ другой стороны получить понятіе о законахъ строгаго порядка въ отношеніи соотвѣтствія формъ содержанію, уже господствовавшаго въ архаическомъ греческомъ искусствѣ.

Болѣе позднія произведенія искусства, богато украшенныя рельефами миѳологическаго содержанія и которыя подробно описываетъ Павзаній, принадлежатъ уже небезыменнымъ художникамъ. Тронъ Аполлона въ Амиклахъ, неподалеку отъ Спарты, былъ произведеніемъ Баѳикла Магнезійскаго. Онъ ясно указываетъ намъ, что около VI-го столѣтія на пелопоннесское искусство оказывало вліяніе искусство малоазійское. Тронъ этотъ, какъ стало извѣстно благодаря изслѣдованіямъ Рейхеля, вѣроятно — одинъ изъ тѣхъ примитивныхъ памятниковъ, которые чтились, какъ сѣдалища невидимаго божества. Баѳиклъ обновилъ его деревянный остовъ и инкрустировалъ его пластическими бронзовыми изображеніями выбивной работы. Статуя Аполлона, имѣвшая 15 метр. вышины, была древнѣе трона, ибо, по словамъ Павзанія, называвшаго ее „подобною мѣдной колоннѣ", представляла собой нѣчто, не связанное органически съ трономъ. Вопросъ о томъ, какимъ образомъ пластическія изображенія, описанныя Павзаніемъ, были размѣщены на тронѣ, возбудилъ продолжительные споры, въ которыхъ мнѣнія значительно раздѣлились. Намъ приходится довольствоваться данными реставраціи Брунна, по которой главные рельефы раздѣлялись на три серіи, по девяти въ каждой, причемъ всѣ они соотвѣтствовали одинъ другому по размѣру и содержанію такъ же, какъ и рельефы на ларцѣ Кипсела. Въ частности, мы можемъ представить себѣ ихъ стиль, какъ это дѣлаетъ и Фуртвенглеръ, похожимъ на стиль позднѣйшей чернофигурной росписи вазъ, вѣроятно съ замѣтнымъ іоническимъ оттѣнкомъ, а слѣдовательно съ большимъ обиліемъ складокъ на одеждахъ и съ болѣе чистою моделировкою нагого тѣла, чѣмъ на ларцѣ Кипсела.

Въ виду того впечатлѣнія, которое это издѣліе произвело въ долинѣ Эврота, можно считать весьма вѣроятнымъ, что вліяніе Баѳикла отразилось на Гитіадѣ изъ Спарты, который, какъ мы уже упоминали (ср. стр. 328), соорудилъ храмъ Аѳины Халкіойкосъ въ Спартѣ, на рубежѣ V-го и VI-го вѣковъ до Р. Х. Бронзовые рельефы на стѣнахъ целлы этого храма, которые Павзаній называетъ замѣчательнѣйшими произведеніями Гитіада и которые изображали „рожденіе Аѳины" и „Амфитриту и Посейдона", составляютъ третью извѣстную намъ большую серію миѳологической пластики въ Элладѣ. Бронзовая статуя Аѳины въ этомъ храмѣ принадлежала также Гитіаду; кромѣ того, онъ сочинилъ, сверхъ другихъ стихотвореній, гимнъ, посвященный этой богинѣ, и слѣдовательно былъ многосторонне способный и образованный художникъ.

Среди скульпторовъ этой эпохи мы встрѣчаетъ Ройка и Ѳеодора

Самосскаго, которыхъ уже знаемъ какъ зодчихъ (ср. стр. 327). Полагаютъ, что они завели въ Греціи литейное дѣло. Конечно, и до нихъ давно уже изготовлялись небольшія массивныя фигуры, отлитыя изъ бронзы. Поэтому, въ данномъ случаѣ рѣчь идетъ лишь о введеніи отливки пустыхъ внутри статуй вокругъ твердаго ядра. Ройку принадлежала бронзовая женская фигура, изображавшая вѣроятно „Ночь“ и стоявшая въ Эфесѣ, близъ храма Артемиды. Изъ работъ же Ѳеодора извѣстны преимущественно золотыя издѣлія, напр. перстень, изготовленный для Поликрата, тирана самосскаго, и серебряный сосудъ для смѣшенія, вмѣщавшій въ себѣ 600 амфоръ и пожертвованный Крезомъ дельфійскому оракулу.

Современникомъ этихъ художниковъ былъ, какъ надо полагать, Смилидъ, которому принадлежало деревянное изображеніе Геры въ ея самосскомъ храмѣ. Предположеніе о происхожденіи этого художника изъ Эгины основывается вѣроятно только на томъ, что его деревянная статуя постаринному имѣла натянутую позу и сомкнутыя вмѣстѣ ноги. Такія изваянія назывались „эгинскими“ въ противуположность древнимъ статуямъ, отличавшимся бóльшимъ движеніемъ и получившимъ названіе „аттическихъ“ или „дедаловскихъ“. Изображеніе Геры на самосскихъ монетахъ даетъ намъ приблизительное понятіе о древнѣйшемъ олицетвореніи этой богини.

Делосская Никѐ.
Съ фотографіи.

Наиболѣе значительные изъ древнѣйшихъ греческихъ ваятелей изъ мрамора, по преданію, были уроженцы іоническаго острова Хіоса. Въ числѣ ихъ упоминается цѣлое семейство художниковъ: Меласъ, его сынъ Миккіадъ, внукъ Архермъ и правнуки Бупалъ и Аѳенисъ. Объ Архермѣ сообщается, что онъ первый изобразилъ Никѐ, богиню побѣды, крылатою. Поэтому неудивительно, что когда на Делосѣ были открыты база колонны съ именами Миккіада и Архерма и неподалеку отъ нея крылатая Никѐ, исполненная изъ паросскаго мрамора въ весьма древнемъ стилѣ, то предположили, будто нашли оригинальное произведеніе Архерма. Однако Трей доказалъ, что это мраморное изваяніе не имѣетъ никакого отношенія къ вышеупомянутой надписи. Тѣмъ не менѣе ничто не мѣшаетъ намъ представлять себѣ крылатую Никѐ Архерма именно такою, какова мраморная статуя, найденная на Делосѣ и находящаяся теперь въ главномъ музеѣ въ Аѳинахъ. Богиня изображена бѣгущей, но ея движеніе напоминаетъ паденіе на колѣни. Такъ какъ такую позу умѣли изображать лучше съ боку, чѣмъ спереди, то нижняя часть тѣла богини образуетъ съ верхней почти прямой уголъ (см. рис. на этой стр.). Эта фигура принадлежитъ такимъ

образомъ къ числу тѣхъ немногихъ произведеній, на которыя уже указывалъ Юліусъ Ланге и которыя въ разсматриваемую эпоху представляли собою отступленіе отъ закона фронтальности. Въ отношеніи своего стиля, голова этой статуи близко походитъ на голову олимпійской Геры (ср. стр. 321), хотя плоскостей, произведенныхъ рѣзцомъ древняго стиля, здѣсь нѣтъ и слѣда. Бюстъ исполненъ довольно плоско и безформенно. Подъ складками одежды обрисовываются хорошо сформированныя бедра. Что Архермъ принадлежалъ къ числу тѣхъ іоническихъ мастеровъ, которыя перенесли свое искусство въ Аѳины, доказываетъ найденный въ тамошнемъ акрополѣ пьедесталъ съ именемъ этого художника. Сыновья его, Бупалъ и Аѳенисъ, жившіе около 540 г. до Р. Х., до нѣкоторой степени пользовались уже всеобщей извѣстностью. Императоръ Августъ перенесъ фронтонную группу работы этихъ двухъ братьевъ съ какого-то неизвѣстнаго греческаго храма на фронтонъ храма Аполлона на Палатинскомъ холмѣ, въ Римѣ. Поэтому можно считать возможнымъ, что колѣнопреклоненная амазонка, найденная въ виллѣ Людовизи, въ Римѣ, и отличающаяся весьма древнимъ характеромъ, есть не что иное, какъ обломокъ этого оригинальнаго произведенія; впрочемъ, ея формы кажутся намъ недостаточно грубыми для VI-го вѣка.

Гигантъ, одна изъ фронтонныхъ скульптуръ сокровищницы мегарцевъ въ Олимпіи. По Трею, въ „Olympia“ III.

Но первыми дѣйствительно знаменитыми ваятелями изъ мрамора считаются Дипойнъ и Скиллидъ; они были родомъ также съ одного изъ греческихъ острововъ, вѣроятно съ Крита, и работали въ Пелопоннесѣ, преимущественно въ Сикіонѣ. Кромѣ мраморныхъ статуй для храмовъ этого города, они произвели группу деревянныхъ, выложенныхъ слоновой костью, статуй для храма Діоскуровъ въ Аргосѣ. Поэтому эти художники, какъ и Смилидъ, причисляются къ основателямъ хризэлефантинной техники; многочисленные ученики распространили ихъ пріемы по городамъ Пелопоннеса.

Одного изъ этихъ учениковъ, Медона (даваемое ему имя „Донтасъ“ едва ли правильно), Павзаній считаетъ исполнителемъ приношеній мегарцевъ въ ихъ сокровищницу въ Олимпіи. На фронтонѣ этой сокровищницы, по словамъ Павзанія, была изображена битва боговъ съ гигантами. Еще Бруннъ выразилъ мнѣніе, что эта фронтонная группа принадлежала если не самому Медону, то кому-либо изъ худож-

никовъ одной съ нимъ школы. Тѣмъ временемъ была открыта сокровищница мегарцевъ въ Олимпіи и найдены фрагменты фронтона, изваянные изъ рыхлаго известняка и представлявшіе дѣйствительно означенную битву; они находятся теперь въ музеѣ Олимпіи. Трей относитъ ихъ къ срединѣ VI-го вѣка. Въ центрѣ изображенъ Зевсъ, низвергающій одного изъ гигантовъ на землю; по бокамъ его другіе боги борятся съ другими гигантами. Лучше прочихъ фигуръ сохранился гигантъ средней группы, падающій на землю (см. рис. на стр. 340). Обработка его формъ еще постаринному отличается робостью, но представляетъ уже значительный шагъ впередъ въ отношеніи передачи натуры сравнительно съ болѣе древними аттическими фронтонными рельефами, съ которыми мы уже познакомились. Особенно живо выражены мотивы движенія, и вся группа, если судить по реставраціи Д. Отто, превосходно заполняла собой трехугольное пространство фронтона. Рельефъ былъ ярко раскрашенъ, преимущественно красной краской, и сильно выдѣлялся на свѣтлоголубомъ фонѣ.

Сидящая Аѳина, быть можетъ, Эндойя. Съ фотографіи.

Къ ученикамъ Дипойна и Скиллида причисляется также Клеархъ Самосскій, котораго обыкновенно называютъ Клеархомъ Регіонскимъ, потому что онъ переселился въ Регіонъ, въ Южной Италіи. Такъ какъ Регіонъ лежалъ напротивъ Сициліи, то Овербекъ считалъ возможнымъ, что этотъ художникъ распространилъ стиль школы Дипойна и Скиллида въ Сициліи. Конечно, это — не больше, какъ предположеніе; но какъ бы то ни было, рельефы древнѣйшихъ метоповъ селинунтскаго храма F, находящіеся нынѣ въ палермскомъ музеѣ, имѣютъ очевидное родство съ фронтонными изваяніями сокровищницы мегарцевъ въ Олимпіи. Сохранились лишь нижнія половинки двухъ плитъ. На каждой было изображено по богинѣ, низвергающей гиганта на землю. На одной изъ нихъ гигантъ падаетъ на колѣна еще очень натянуто, постаринному. На другой, лучшей по стилю, гигантъ падаетъ навзничь, и богиня, по всей вѣроятности Паллада-Аѳина, попираетъ его лѣвою ногою. Голова этого гиганта имѣетъ совершенно древній характеръ въ отношеніи правильности расположенія прядей волосъ на черепѣ и бородѣ, въ остальномъ же моделирована натурально. Можно даже сосчитать зубы въ раскрытомъ ртѣ.

Эндойя, художника, упоминаемаго и другими писателями, Павзаній выставляетъ аттическимъ скульпторомъ третьей четверти VI-го вѣка. Въ Аѳинахъ имя его было найдено въ двухъ подписяхъ подъ

утраченными произведеніями; съ другой стороны, найдена также изваянная изъ островнаго мрамора сидящая Аѳина, безъ головы и безъ рукъ, которую признали за статую названной богини, приписываемую Павзаніемъ Эндойю. Но такъ какъ статуи Эндойя упоминаются въ Малой Азіи, и такъ какъ предположеніе, что въ то время художники работали въ Іоніи, противорѣчитъ исторіи развитія искусства разсматриваемой эпохи, то весьма вѣроятно, что этотъ мастеръ былъ іонійецъ по происхожденію. Во всякомъ случаѣ этому предположенію соотвѣтствуетъ стиль вышеупомянутой статуи Аѳины, хранящейся въ акропольскомъ музеѣ, въ Аѳинахъ (см. рис. на стр. 341). Сравнительно со старинными милетскими сидячими статуями, она представляетъ громадный шагъ впередъ въ отношеніи натуральности моделировки тѣла съ плотно-прилегающей къ нему и образующей мелкія складки одеждой, въ отношеніи тщательнаго исполненія волосъ, ниспадающихъ въ видѣ косъ на эгиду (нагрудникъ), и въ отношеніи выразительности движенія, съ которымъ богиня, откинувшись назадъ, немного отодвинула кзади и свою правую ногу. Если эта статуя исполнена не Эндойемъ, то она — все-таки образцовое произведеніе его эпохи и его направленія. Въ то время іоническое искусство разливалось съ острововъ широкимъ потокомъ какъ по Пелопоннесу, такъ и по всей Аттикѣ.

Надгробная стела Аристіона, произведеніе Аристокла. Съ фотографіи.

Имя по всей вѣроятности аттическаго художника сохранилось въ одной изъ дошедшихъ до насъ надписей. Этого художника звали Аристоклъ. Онъ выставилъ свою подпись на прекрасной надгробной стелѣ Аристіона, хранящейся въ аѳинскомъ національномъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Эта стела представляетъ обращенную профильно вправо фигуру вооруженнаго, бородатаго воина; правая рука его опущена внизъ, а лѣвою онъ опирается на копье. Въ этой фигурѣ, втиснутой въ узкую высокую рамку, видны всѣ слабыя и сильныя стороны греческаго барельефа разсматриваемой эпохи. Въ общемъ, профильное положеніе фигуры хорошо выдержано, лѣпка тѣла, несмотря на на то, что оно заслонено доспѣхами, исполнена не безъ чутья натуры; богатая окраска, благодаря которой фигура выступаетъ на темнокрасномъ фонѣ, гармонично-стильна. Въ частности, ступни съ длинными большими пальцами выработаны прекрасно, сильная грудная клѣтка представляетъ почти нормальное строеніе, голова и шея посажены на плечи лучше того, чѣмъ

мы видѣли до сихъ поръ. Но сильно развитыя бедра все еще берутъ перевѣсъ надъ прочими членами нижней части тѣла, волосы на головѣ и бородѣ попрежнему намѣчены схематически-правильными прядями, глаза все еще изображены en face, ноги касаются земли все еще всею подошвою. Тѣмъ не менѣе, отъ этого произведенія, несмотря на его древность, уже вѣетъ тою прелестью, не нарушающей однако предѣловъ строгой правильности, которою отличалось позднѣйшее аттическое искусство.

„Мосхофоръ" акропольскаго музея въ Аѳинахъ представляетъ собою вполнѣ круглую аттическую скульптурную фигуру этого времени. Заказчикъ этой обѣтной статуи названъ въ надписи на ней, но имя художника не выставлено. Мосхофоръ исполненъ изъ сѣровато-голубого гиметскаго мрамора (см. рис. на этой стр.) и изображаетъ бородатаго человѣка въ строго-фронтальномъ положеніи; онъ несетъ на плечахъ теленка, держа его ноги обѣими руками у себя на груди. Въ художественномъ отношеніи. эта статуя близко родственна со стелою Аристіона. Оба эти произведенія даютъ понятіе о томъ, какъ далеко аттическая скульптура шагнула собственными силами впередъ послѣ того, какъ іоническое искусство внесло въ нее новый духъ.

Мосхофоръ. Съ фотографіи.

За эпохой тираніи, къ которой относятся всѣ перечисленные нами скульпторы и скульптурныя произведенія, послѣдовалъ періодъ сильнаго внутренняго броженія во всей политической и умственной жизни Греціи. Неудержимое стремленіе къ свободѣ охватило всю эллинскую націю. Въ государственной жизни оно выразилось изгнаніемъ тирановъ и окончательнымъ введеніемъ республиканскаго правленія, въ области искусства — постепеннымъ освобожденіемъ отъ нѣкоторыхъ изъ оковъ, мѣшавшихъ ему до того времени вполнѣ сливать воедино форму съ содержаніемъ. Греки начали сознавать свое духовное превосходство надъ всѣми племенами міра, и это духовное превосходство ни въ какой другой области не выражалось такъ ярко, какъ въ искусствѣ; и хотя греческая пластика достигла совершенной свободы въ передачѣ натуры, полнѣйшей чистоты во владѣніи формой только по окончаніи персидскихъ войнъ, однако въ послѣдніе годы передъ этими войнами и въ ихъ время она уже находилась, благодаря своему постепенному движенію впередъ, на той высотѣ, до которой предъ тѣмъ еще не удавалось достигнуть искусству никакой другой націи.

Имена великихъ скульпторовъ, сохранившіяся въ литературныхъ

источникахъ, за эту пору сильно умножились; еще вдвое многочисленнѣе этихъ именъ мастерскія произведенія, о которыхъ сообщаютъ означенные источники. Но ни одно изъ этихъ произведеній не дошло до насъ въ оригиналѣ, и мы можемъ только приблизительно опредѣлить связь между сохранившимися памятниками скульптуры означенной поры и именами, записанными исторіей.

Центръ развитія скульптуры въ эту пору передвинулся съ островов на материкъ, и Пелопоннесъ, въ отношеніи дальнѣйшаго усовершенствованія художественныхъ формъ въ школахъ, шелъ уже впереди Аттики. Аргосъ и Сикіонъ стали руководить направленіемъ; литье изъ бронзы, которое пустило здѣсь крѣпкіе корни благодаря старымъ литейнымъ мастерскимъ, сдѣлалось въ этихъ мѣстахъ главнымъ производствомъ. Пелопоннесское происхожденіе древней мраморной фигуры юноши, недавно найденной при французскихъ раскопкахъ въ Дельфахъ, удостовѣряется надписью на ней: „ . . . . . . медъ изъ Аргоса". Исполнена эта статуя едва ли позже 575 г. Юноша, котораго она изображаетъ, шире въ плечахъ, коренастѣе, чѣмъ Аполлонъ Тенейскій (ср. стр. 323); голова его больше, чѣмъ у этого послѣдняго, и въ отношеніи всѣхъ пропорцій его можно считать въ нѣкоторомъ родѣ предшественникомъ „квадратичнаго" канона позднѣйшаго аргосскаго искусства — канона, усовершенствованнаго Поликлетомъ. Главнымъ аргосскимъ мастеромъ въ концѣ VI-го столѣтія считается Агеладъ (Гагеладъ). Не сохранилось ни одной изъ его статуй боговъ, ни одного изъ его изваяній Аѳины, ни одной изъ его фигуръ побѣдителей на олимпійскихъ играхъ.

Нагой мальчикъ, греческая литая бронзовая фигура По Фуртвенглеру.

Но Фуртвенглеръ, основываясь на небольшой массивной литой изъ бронзы фигурѣ, найденной въ Арголидѣ и находящейся въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), пытается доказать, что при помощи сохранившихся произведеній мы можемъ составить себѣ понятіе о древне-аргивскомъ типѣ фигуръ нагихъ юношей, разработанномъ Агеладомъ. Эта небольшая статуя исполнена, безъ сомнѣнія, позже, чѣмъ работалъ Агеладъ, такъ какъ въ ней тѣло вылѣплено болѣе свободно, чѣмъ требовала строгость времени этого мастера. Но поза, постановка тѣла, обработка головы и волосъ — типичны. Уже самая форма прилегающихъ къ головѣ, правильно расположенныхъ, спускающихся на лобъ волосъ и натуральность передачи ихъ прядей выказываютъ, по сравненію съ прежнимъ временемъ, большой прогрессъ. Пропорціи частей головы уже представляются разсчитанными. Отъ подбородка до слезницы глаза — разстояніе такое-же, какъ отъ нижняго края крыльевъ носа до начала волосъ на лбу. Правая рука виситъ свободно; на ладони вытянутой впередъ лѣвой руки ле-

житъ шаръ, по всей вѣроятности мячъ. Обѣ ступни еще прилегаютъ къ землѣ подошвами; ни та, ни другая нога нисколько не выставлены впередъ, но уже можно различить ногу, выносящую на себѣ тяжесть тѣла, отъ ноги, свободной отъ нея. Юноша опирается на лѣвую ногу, а правая нога отдыхаетъ. Этой ногѣ соотвѣтствуетъ незначительное отступленіе отъ строгой фронтальности: лѣвое плечо нѣсколько опущено, а голова чуть-чуть повернута влѣво.

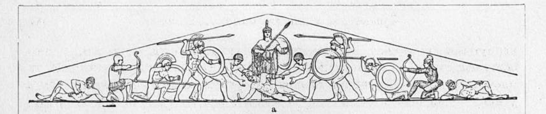
Конечно, остается еще вопросомъ, достаточно ли того обстоятельства, что эта бронзовая статуэтка найдена въ Арголидѣ, для того, чтобы основывать на ней цѣлое ученіе о развитіи школы Агелада и объ ея вліяніи на аттическое искусство. Но все-таки мы должны признать въ этой фигурѣ до-Поликлетовскій канонъ аргивскихъ статуй юношей; дальнѣйшее развитіе этого канона мы видимъ и въ бронзовомъ „Аполлонѣ", найденномъ въ Помпеѣ и хранящемся въ неаполитанскомъ музеѣ, и въ мраморномъ Аполлонѣ мантуанскаго музея, къ которымъ мы еще вернемся ниже, и даже въ извѣстной мраморной статуѣ юноши виллы Альбани, снабженной подписью нѣкоего Стефана, художника несомнѣнно болѣе поздняго и только подражателя.

Бронзовая статуэтка, копія съ милетскаго Аполлона Канаха. По Овербеку.

Знаменитѣйшимъ мастеромъ разсматриваемаго времени въ Сикіонѣ былъ Канахъ. Къ числу прославленныхъ его произведеній принадлежала бронзовая статуя Аполлона въ святилищѣ Бранхидовъ, въ Милетѣ, и исполненная изъ золота и кости, сидящая на тронѣ Афродита, въ Сикіонѣ. Мы видимъ, что всѣ техники наступающаго періода расцвѣта искусства уже достигаютъ совершенства; мы узнаемъ также, что съ этой поры пелопоннесскихъ художниковъ уже вызываютъ въ іоническую Малую Азію. Милетскія монеты даютъ намъ нѣкоторое понятіе о позѣ мѣстно-чествовавшагося бога, Аполлона, представленнаго на нихъ держащимъ въ одной рукѣ лукъ, а въ другой, протянутой впередъ, оленя. Небольшая бронзовая фигура Британскаго музея въ Лондонѣ (см. рис. на этой стр.), повидимому, есть воспроизведеніе въ общихъ чертахъ этой, все еще архаической статуи.

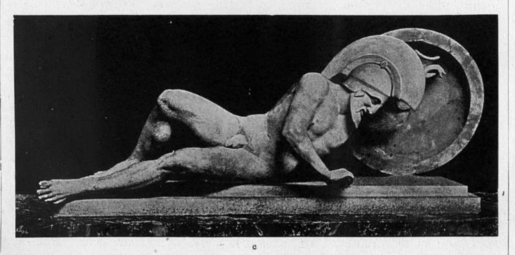
Въ это время выступаетъ впередъ для своего недолгаго процвѣтанія также остр. Эгина со своими художниками особеннаго направленія. Эгинской школѣ, вмѣстѣ съ пелопоннесской, принадлежитъ заслуга разработки воспроизведенія нагого тѣла; но пелопоннесская школа занималась изученіемъ его преимущественно въ состояніи покоя, тогда какъ эгинская обращала свое вниманіе главнымъ образомъ на его движенія. Одинъ изъ старѣйшихъ эгинскихъ художниковъ, Калонъ, подпись котораго, начертанная имъ самимъ буквами приблизительно 500 года, сохра-

нилась въ аѳинскомъ акрополѣ. Нѣсколько позже жилъ Онатъ, хотя и работавшій послѣ персидскихъ войнъ, но пользовавшійся извѣстностью, какъ свидѣтельствуетъ о томъ его собственноручная надпись въ акрополѣ, еще около 500 г. По словамъ Павзанія, аргосцы принесли исполненное имъ произведеніе въ даръ олимпійскому храму. База этого произведенія, представляющая собою плоскій отрѣзокъ круга, найдена при раскопкахъ Олимпіи. Оно изображало грековъ, мечущихъ подъ Троею жребій о томъ, кому изъ нихъ вступить въ единоборство съ Гекторомъ. Судя по описанію, бронзовые герои были нагіе, но въ шлемахъ, со щитами и копьями. Какъ указываетъ Овербекъ, здѣсь мы видимъ первый въ исторіи искусства примѣръ того, что знаменитый эпическій сюжетъ воспроизводится въ группѣ круглыхъ фигуръ, а также первый примѣръ изображенія эпическихъ героевъ нагими. Такъ какъ и то, и другое мы находимъ и въ извѣстныхъ фронтонныхъ группахъ эгинскаго храма Аѳины (ср. стр. 329 и 330), хранящихся теперь въ мюнхенской глиптотекѣ, то полагаютъ, что эти мраморныя изваянія — произведенія Оната. Въ обѣихъ эгинскихъ группахъ расположеніе фигуръ почти одно и то же, но обработка группы восточнаго фронтона нѣсколько лучше сравнительно съ группою западнаго. Поэтому думаютъ, что Онатъ исполнилъ только эту послѣднюю, восточная же группа окончена его сыномъ и ученикомъ, Каллителемъ. Вполнѣ установленнымъ надо признать лишь то, что эти оба произведенія даютъ приблизительное понятіе о стилѣ Оната. Пятнадцать фигуръ этихъ фронтонныхъ украшеній, найденныя въ видѣ обломковъ, десять принадлежащихъ западному, и пять восточному фронтону, были въ началѣ прошедшаго столѣтія реставрированы въ Мюнхенѣ подъ руководствомъ Торвальдсена. Однако теперь извѣстно, что и на западномъ фронтонѣ находилось по меньшей мѣрѣ двѣнадцать фигуръ, въ томъ числѣ двѣ, исполненныя по образцу и въ духѣ подобныхъ фигуръ восточнаго фронтона. Конрадъ Ланге предполагаетъ даже, что фигуръ на каждомъ фронтонѣ было четырнадцать, но, по нашему убѣжденію, вышеупомянутыхъ двѣнадцати фигуръ было достаточно, чтобы заполнить фронтонъ наиболѣе соотвѣтственно условіяхъ строгой симметричности и ритмичности, которыя все еще соблюдало тогдашнее искусство. На томъ и другомъ фронтонахъ было представлено по битвѣ подъ Троей, какія, по разсказамъ героическихъ поэмъ, происходили изъ-за труповъ павшихъ воиновъ. И здѣсь, и тамъ, на сторонѣ грековъ изображенъ впереди всѣхъ другихъ эгинецъ. На западномъ фронтонѣ, и въ этомъ отношеніи мы настаиваемъ на своемъ мнѣніи вопреки другимъ авторамъ, представлена битва изъ-за трупа Патрокла, причемъ передовымъ бойцомъ является Аяксъ, сынъ эгинскаго героя Теламона. Восточный фронтъ, какъ это было подтверждено въ послѣднее время, представлялъ бой вооруженнаго лукомъ Геракла и его эгинскаго соратника Теламона, игравшаго здѣсь роль передового бойца, съ троянцемъ Лаомедономъ. Паллада-Аѳина, изображенная en face, но съ ногами, по-



a

b



c

Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Фронтонныя скульптуры Эгинскаго храма Аѳины.

a *Реставрація западнаго фронтона.* — b *Средняя часть западнаго фронтона такъ, какъ она установлена въ Мюнхенѣ.* — c *Угловая фигура восточнаго фронтона.*

По Максу Циммерманну (a) и фотографіямъ (b и c) бывшаго Брукманновскаго Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft въ Мюнхенѣ.

вернутыми профильно, въ окоченѣлой архаичной позѣ, въ двухъ, плотно облегающихъ тѣло одѣяніяхъ со складками, въ шлемѣ и съ эгидою на плечахъ, стояла въ срединѣ каждаго фронтона, подобно древнему ксоану; у ногъ ея на томъ и на другомъ фронтонѣ лежало по сраженному воину, и два нагибающихся невооруженныхъ человѣка, помѣщенныхъ справа и слѣва, пытались поднять его. Позади этихъ фигуръ, справа и слѣва, ближе къ угламъ фронтона, находились воины, мечущіе копья и пускающіе съ лука стрѣлы, передніе стоя, а задніе припавъ на одно колѣно, и въ каждомъ изъ четырехъ угловъ — по фигурѣ павшаго воина, корчащагося въ предсмертной агоніи. Относительно частностей этого размѣщенія (см. рис. на отдѣльной таблицѣ „Фронтонныя скульптуры эгинскаго храма Аѳины", фиг. *а*) мнѣнія до сей поры еще расходятся; во всякомъ случаѣ, оно было не такое, какъ въ мюнхенской реставраціи. Тѣмъ не менѣе, размѣщеніе фигуръ, представленное на нашемъ рисункѣ, наглядно передаетъ, какъ греческая пластика, изображая по правиламъ древняго военнаго искусства борьбу изъ-за трупа павшаго воина, соблюдала симметрію и ритмъ.

Кромѣ фигуръ Паллады-Аѳины и лучниковъ, всѣ остальныя фигуры, исполненныя приблизительно въ размѣрѣ трехъ-четвертей натуры, — нагія: на нихъ надѣты только оборонительные и наступательные доспѣхи; ихъ тѣло моделировано все еще нѣсколько жестко и сухо, но вообще прочувствовано такъ хорошо, какъ никогда не бывало раньше. Гимнастическія состязанія нагихъ юношей открыли художникамъ глаза для полнаго разумѣнія внѣшняго сложенія и движеній человѣка, и въ вмѣстѣ съ тѣмъ настолько пріучили ихъ къ наготѣ, что съ тѣхъ поръ они стали чувствовать потребность изображать обнаженными даже историческія лица, которыя, конечно, не представлялись ихъ воображенію ничѣмъ не одѣтыми. За исключеніемъ позы Аѳины, изображенной умышленно въ архаическомъ духѣ, „фронтальность" отдѣльныхъ фигуръ уже совершенно исчезла (см. ту же табл., фиг. *б*). Художникъ испытываетъ свои силы въ передачѣ всяческихъ изгибовъ и движеній, хотя въ отношеніи анатомической правильности поворотовъ туловища оставляетъ еще желать кое-чего. При этомъ лица, лишенныя всякаго выраженія, имѣютъ попрежнему рѣзкія черты; глаза поставлены слишкомъ высоко, губы сжаты и какъ-бы улыбаются, подбородокъ коротокъ, волосы обработаны схематически, постаринному. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ, отдѣльныя фигуры восточнаго фронтона, въ которыхъ, какъ доказано Калькманномъ, соблюдены нѣсколько иныя правила пропорціональности, исполнены значительно болѣе свободно и искусно, чѣмъ фигуры западнаго фронтона. Чрезвычайно поучительно видѣть успѣхъ, достигнутый художникомъ въ естественности воспроизведенія тѣла, въ выдѣлкѣ мышцъ, сухожилій, жилъ, а также волосъ и глазъ. Этотъ прогрессъ особенно замѣтенъ въ поворотѣ туловища и въ выраженіи лица раненаго воина, лежащаго на восточномъ фронтонѣ (см. ту же табл., фиг. *в*).

Такой смѣлый поворотъ, хотя и начинается анатомически невѣрно, на уровнѣ пупка, — все-таки явленіе до тѣхъ поръ неслыханное въ искусствѣ; небывалымъ явленіемъ надо также признать выраженіе лица этого воина: попытка передать настоящее выраженіе боли согнала съ лица раненаго „эгинскую улыбку“.

Многочисленныя бронзовыя околичности, на существованіе которыхъ указываютъ высверленныя отверстія, и раскраска, отсутствовавшая во всей вѣроятности только на нагихъ частяхъ тѣла фигуръ, за исключеніемъ губъ и глазъ, дополняли внѣшній видъ эгинскихъ фронтонныхъ группъ. Эти группы хотя и представляются архаическими по своимъ схематическимъ движеніямъ и по недостатку связи между отдѣльными фигурами, производящими (по выраженію Юліуса Ланге) впечатлѣніе „фигуръ самихъ по себѣ“, однако во многихъ отношеніяхъ ясно выказываютъ переходъ отъ старыхъ художественныхъ воззрѣній къ новымъ.

Аттическо-іоническая женская статуя архаическаго стиля. Съ фотографіи.

Число такихъ аттическихъ скульпторовъ разсматриваемаго времени, имена которыхъ были извѣстны древнимъ писателямъ, все еще ничтожно въ сравненіи съ числомъ подписей, принадлежащихъ чужестраннымъ мастерамъ и найденныхъ при раскопкахъ въ Аѳинахъ. Со времени изслѣдованія „персидскаго мусора“ на акрополѣ мы познакомились съ аттическимъ искусствомъ переходной къ V-му вѣку поры при помощи сохранившихся отъ нея произведеній, и притомъ познакомились лучше, чѣмъ съ одновременнымъ ему искусствомъ какой-либо другой мѣстности. Въ этихъ произведеніяхъ отражаются вся аттическая подвижность, аттическій глубокій умъ и аттическая грація. Сравнительно съ пелопоннесскими и эгинскими художниками, аттическіе были свободнѣе отъ гнета школы, и, говоря словами Брунна, „смотрѣли на тѣло не съ архитектонической или механической стороны по преимуществу“, а какъ на организмъ, одаренный своей собственною жизнью. Мы уже видѣли выше, что Аѳины были наводнены потоками іонической культуры. Послѣ разъясненій Винтера, произведеніями іоническихъ и въ особенности хіосскихъ мастеровъ считаютъ прежде всего цѣлый рядъ богато-одѣтыхъ женскихъ фигуръ, бюстовъ, торсовъ и статуй, занимающихъ въ аѳинскомъ акропольскомъ музеѣ особый залъ. Вѣроятно, это — изображенія не богинь или жрицъ, а просто дѣвъ, изваянія которыхъ были посвящаемы, въ качествѣ подругъ, дѣвственной богинѣ Аѳинѣ (см.

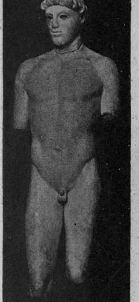
рис. на стр. 348). Позы этихъ фигуръ — торжественны, почти принужденны; на губахъ у нихъ — граціозная улыбка. Нижнее одѣяніе, спускающееся внизъ со множествомъ складокъ, слегка приподнято лѣвой рукой. Верхняя одежда, также изобилующая складками, проходитъ подъ лѣвымъ плечемъ и закинута на правое; отсюда она ниспадаетъ длиннымъ шлейфомъ. Продолговато-овальныя головы дышатъ индивидуальной жизнью. Глаза съ приподнятыми наружными углами поставлены поразительно косо, углы рта оттянуты также кверху; но прекрасныя очертанія губъ, складки возлѣ угловъ улыбающагося рта и обработка подбородка превосходятъ все, что было достигнуто болѣе древними греками при изображеніи лицъ. Волосы обыкновенно спускаются на лобъ прядями или локонами, безъ пробора, и падаютъ въ видѣ длинныхъ кудрей на грудь и плечи. Лишь въ позднѣйшихъ фигурахъ этого рода на головѣ появляется проборъ. На большинствѣ ихъ сохранились слѣды многоцвѣтной раскраски. Хотя главныя краски этой эпохи были, повидимому, зеленая и красная, однако зеленая составляла, какъ кажется, только оттѣнокъ синей. Орнаменты, которыми украшена одежда, представляютъ шагъ впередъ главнымъ образомъ благодаря введенію въ нихъ растительныхъ элементовъ и мотивовъ листа, на которые нами было уже указано, какъ на отличительныя особенности греческой орнаментики въ разсматриваемую эпоху (ср. стр. 336).

Женская статуя Антенора. Съ фотографіи.

Одна изъ этихъ статуй, какъ показала сдѣланная Студеничкою реставрація ея, подписана именемъ Антенора, „сына Эвмара“, вѣроятно аттическаго живописца, имѣвшаго это имя (ср. стр. 330). Въ сравненіи съ другими статуями, она исполнена проще и грубѣе; волосы на ней выдѣланы въ архаическомъ родѣ, выраженіе лица суровое (см. рис. на этой стр.). При этомъ аттическій художникъ пренебрегъ косой постановкой глазъ своихъ іоническихъ образцовъ. Это произведеніе Антенора любопытно потому, что показываетъ намъ ясно, какимъ образомъ внѣшнее вліяніе воспринималось и преобразовывалось въ духѣ національнаго развитія.

Антеноръ — извѣстный также изъ письменныхъ источниковъ, высоко цѣнившійся художникъ. Ему принадлежала бронзовая группа

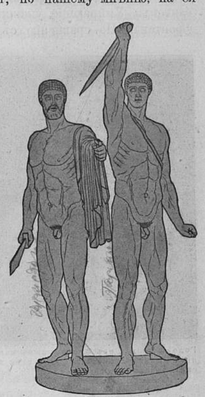
„Гармодій и Аристогитонъ, убійцы тирановъ", отлитая по заказу освобожденныхъ Аѳинъ вскорѣ послѣ низверженія Пизистратидовъ. Когда Ксерксъ, въ 480 г. до Р. Х., увезъ эту знаменитую группу, возвращенную назадъ лишь при Александрѣ Македонскомъ, двумъ другимъ аттическимъ мастерамъ, Критію и Несіоту, было поручено воспроизвести ее. Мраморная копія этой группы Критія и Несіота находится въ неаполитанскомъ музеѣ. Группа Антенора, по нашему убѣжденію, должна была имѣть болѣе строгій и древній характеръ, и потому намъ кажется вполнѣ возможнымъ считать Антенора, исполнителя архаическихъ женскихъ фигуръ акрополя, творцомъ и первоначальной группы „тираноубійцъ".


Аттическая статуя мальчика. Съ фотографіи.

Послѣ Антенора, на ряду съ Критіемъ и Несіотомъ, главнымъ мастеромъ Аттики эпохи персидскихъ войнъ называютъ Гегія. Онъ прославился въ особенности тѣмъ, что былъ учителемъ Фидія. Фуртвенглеръ полагаетъ, что Гегій былъ ученикъ Агелада и создалъ тотъ типъ „Аполлона", который дошелъ до насъ въ статуяхъ, хранящихся въ Неаполѣ и Мантуѣ (см. стр. 345). Въ числѣ его произведеній, равно какъ и произведеній Канаха, упоминаются „мальчики на скаковыхъ лошадяхъ". Что надо разумѣть подъ этими словами — даютъ намъ понять статуи юныхъ всадниковъ, отрытыя въ персидскомъ мусорѣ акрополя. Очевидно, у знатныхъ молодыхъ аѳинянъ было въ обычаѣ ставить въ акрополѣ свои изображенія верхомъ на конѣ; разница въ стилѣ дошедшихъ до насъ обломковъ такихъ конныхъ статуй свидѣтельствуетъ, что этотъ обычай возникъ еще во времена Пизистрата.

Критій и Несіотъ, работавшіе послѣ персидскихъ войнъ, по всей вѣроятности трудились и раньше этихъ войнъ. По крайней мѣрѣ Овербекъ, Фуртвенглеръ и другіе согласны въ томъ, что мраморная статуя юноши акропольскаго музея, отрытая въ персидскомъ мусорѣ и голова которой, найденная лишь впослѣдствіи, сильно напоминаетъ голову Гармодія, имѣетъ нѣкоторое отношеніе къ названнымъ мастерамъ (см. рис. на этой стр.). Въ противуположность вышеупомянутымъ фигурамъ юношей, изваяннымъ по аргивскому канону, эта аттическая фигура мальчика отличается нѣкоторою неподвижностью туловища, которое лишь слегка опирается на правую, нѣсколько выставленную впередъ ногу. Руки свѣшиваются вдоль тѣла, довольно плотно прилегая къ нему. Но волосы, подвязанные спереди ремешкомъ, какъ и въ означенныхъ фигурахъ, уложены длинными, зачесанными впередъ прядями; лѣпка

тѣла отличается чистотой и нѣжностью, не оставляющими желать ничего лучшаго. Группа убійцъ тирановъ въ неаполитанскомъ музеѣ — произведеніе того же мастера, исполненное по меньшей мѣрѣ лѣтъ десять спустя. Нашъ рисунокъ (на этой стр.) предствляаетъ эту группу послѣ ея реставраціи и заимствованъ изъ „Исторіи греческой пластики" Овербека. Въ неаполитанскомъ музеѣ, голова Аристогитона, старшаго изъ двухъ друзей, болѣе поздняго стиля; по нашему мнѣнію, на ея мѣстѣ должна была находиться голова архаичная, съ короткими волосами и короткой бородой, какою и надѣлена эта фигура въ гипсовомъ слѣпкѣ дрезденскаго Альбертинума. На вытянутую впередъ лѣвую руку старшаго убійцы накинута драпировка, а въ правой, опущенной рукѣ онъ держитъ короткій мечъ и какъ-бы охраняетъ младшаго убійцу, высоко занесшаго правую руку, вооруженную болѣе длиннымъ мечемъ, дабы нанести смертельный ударъ. Въ обѣихъ фигурахъ прекрасно передано ихъ общее наступательное движеніе, прекрасно выражено также распредѣленіе между ними ролей. Обработка волосъ и моделировка головъ имѣютъ въ значительной степени еще архаическій характеръ. Формы широкоплечаго туловища еще грубоваты, но вылѣплены съ полнымъ пониманіемъ натуры. Мотивы движенія, совершенно переросшіе „фронтальность", еще величаво-сдержаны, но уже проникнуты такою выразительною свободою, какая была невозможна для всего искусства до персидскихъ войнъ и даже во время нихъ.


„Убійцы тирановъ". По Овербеку.

Краткій дополнительный обзоръ сохранившихся произведеній послѣдней поры архаизма уяснитъ намъ весь ходъ развитія греческой скульптуры.

Прежде всего остановимся на фронтонномъ украшеніи Пизистратова храма Аѳины въ аѳинскомъ акрополѣ, на такъ называемомъ „Гекатомпедонѣ" (ср. стр. 328). Фронтонная группа этого зданія, относящагося ко второй половинѣ VI-го столѣтія, собрана и выставлена въ акропольскомъ музеѣ лишь въ 1895 г. Она изображаетъ битву гигантовъ. Паллада-Аѳина стояла не въ принужденной, оцѣпенѣлой позѣ, какъ на эгинскихъ фронтонахъ, но, находясь въ центрѣ группы, принимала въ битвѣ живое участіе и низвергала одного изъ гигантовъ. Голова ея,

по счастью, сохранилась (см. рис. на этой стр.). Ея выразительное лицо нѣсколько напоминаетъ собою головы вышеупомянутыхъ іоническихъ женскихъ фигуръ акропольскаго музея. По объясненію фрагментовъ группы, сдѣланному Гансомъ Шрадеромъ, богиня сильно выступала впередъ, порачиваясь влѣво къ падающему передъ нею гиганту, „крѣпко хватая его за шлемъ и вонзая ему въ грудь копье". Влѣво и вправо отъ этихъ двухъ фигуръ находились два бога, одолѣвавшіе другихъ гигантовъ. Умирающіе, упавшіе на колѣни гиганты занимали собою углы фронтона. По сравненію съ древними фронтонами изъ известняка съ ихъ сплошной раскраской, этотъ мраморный фронтонъ представляетъ новизну и въ отношеніи окраски. Мраморъ сохранялъ свой естественный цвѣтъ или былъ подкрашенъ однимъ ровнымъ тономъ. Нагое тѣло оставалось не иллюминированнымъ, какъ и главная масса одеждъ. Раскрашены были только губы, глаза, волосы, края и кромки одѣяній, оружіе и предметы украшенія. Вообще вся группа выступала свѣтлою изъ темнаго, вѣроятно синяго фона. Сравнительно съ древними изображеніями гигантовъ, съ которыми мы познакомились, говоря о скульптурахъ сокровищницы мегарцевъ въ Олимпіи и храма въ Селинунтѣ, поразительный шагъ впередъ составляетъ то обстоятельство, что гиганты являются въ этой группѣ уже не одѣтыми, какъ раньше, а почти совершенно нагими. Судя по этимъ измѣненіямъ, аѳинская гигантомахія относится очевидно къ той же ступени развитія, какъ и эгинскій фронтонъ. Но оцѣпенѣлость отдѣльныхъ фигуръ этого фронтона смѣнилась здѣсь болѣе оживленнымъ дѣленіемъ композиціи на три части. Несомнѣнно, аттическое изображеніе превосходило эгинское широтой замысла и монументальностью. Въ обработкѣ его частностей обнаруживается аттическій глубокій, здравый смыслъ. Уже самая голова Паллады, съ ея большими, свободно, хотя и чуть-чуть еще косо поставленными глазами, полна свободной, своеобразной жизни; улыбка богини также не похожа уже на „эгинскую": она выражаетъ радостное чувство непобѣдимости, прирожденное дѣвственной Аѳинѣ.

Голова Аѳины, изъ фронтонныхъ изваяній Пизистратовскаго храма этой богини въ аѳинскомъ акрополѣ. Съ фотографіи.

Затѣмъ, особую важность для исторіи греческаго искусства имѣютъ пластическія произведенія сокровищницъ сифносцевъ и аѳи-

нянъ въ Дельфахъ — памятниковъ, время сооруженія которыхъ намъ извѣстно. Гомолль доказалъ, что первый изъ нихъ построенъ между 525 и 510, а второй между 490 и 480 гг. до Р. Х. Отъ сокровищницы острова Сифноса сохранились обломки фронтонныхъ группъ (напр. „Похищеніе треножника“) и рельефы фриза. Въ гигантомахіи фриза, гиганты — еще безъ одеждъ, какъ на фронтонѣ храма Аѳины въ аѳинскомъ акрополѣ; но битва въ отдѣльныхъ группахъ представлена гораздо оживленнѣе, чѣмъ на эгинскомъ фронтонѣ. Напротивъ того, въ сонмѣ боговъ, сидящихъ на тронахъ, господствуетъ торжественный покой, причемъ ихъ одежды представляютъ такую свободу и ширину расположенія складокъ, какія, казалось бы, нельзя было ожидать отъ искусства разсматриваемой эпохи (см. рис. на этой стр.). Отъ скульптуръ сокровищницы аѳинянъ въ Дельфахъ сохранились, сверхъ нѣсколькихъ частей фронтонныхъ фигуръ, обломки шестнадцати метоповъ, на которыхъ были изображены частью подвиги Геракла, частью подвиги Тезея. Стилемъ своимъ они живо напоминаютъ аттическія чернофигурныя вазы строгаго стиля. По сравненію со скульптурами сокровищницы сифносцевъ, въ нихъ съ разу поражаетъ успѣхъ, достигнутый въ обработкѣ тѣла даже тамъ, гдѣ оно прикрыто одеждою (см. рис. на стр. 354).

Фигуры боговъ, скульптура сокровищницы сифносцевъ въ Дельфахъ.
По Гомоллю въ „Gazette des beaux-arts“ за 1895 г.

Далѣе, необходимо указать на весьма многочисленные плоскіе рельефы, въ которыхъ мы видимъ дальнѣйшее развитіе суроваго стиля стелы Аристокла (ср. стр. 342). Какіе успѣхи были сдѣланы въ теченіе приблизительно полувѣка, — лучше всего показываетъ намъ надгробная стела аѳинскаго музея, относящаяся ко времени, непосредственно слѣдовавшему за персидскими войнами. Она была найдена въ Орхоменѣ, въ Беотіи, но, какъ свидѣтельствуетъ надпись на ней, исполнена мастеромъ съ острова Наксоса, Алксеноромъ (см. рис. на стр. 355). Эта стела,

какъ и стела Аристокла, изображаетъ бородатаго человѣка. Но здѣсь онъ уже стоитъ, не касаясь земли всею подошвой, а съ весьма свободнымъ движеніемъ заложилъ лѣвую ногу на правую, на которую опирается, и стопа которой повернута въ сторону почти подъ прямымъ угломъ. Голова изображеннаго красиво поникла, руки лежатъ свободно. Правой рукой, повороченной нѣсколько неловко, ласкаетъ онъ собаку, столь же неловко повернувшую къ нему свою голову и смотрящую ему въ лицо. Въ этихъ неправильностяхъ, равно какъ и въ постановкѣ глазъ, въ изображеніи волосъ и въ складкахъ одежды, сказывается архаизмъ древней эпохи. Но отъ этой ступени развитія культуры до полной свободы, какъ она проявляется въ стелѣ Анаксимандра, находящейся въ музеѣ Софіи, оставалось сдѣлать лишь одинъ шагъ. Къ прекраснѣйшимъ и извѣстнѣйшимъ изъ древне-аттическихъ плоскихъ рельефовъ поры болѣе свободнаго архаизма принадлежитъ хранящееся въ акропольской коллекціи изображеніе возничаго, котораго прежде считали женщиной, всходящей на колесницу. Складки на одеждѣ здѣсь расположены сообразно движенію тѣла, и отъ всего изображенія дышетъ аттической прелестью. Къ числу наиболѣе свободныхъ созданій, все еще не выходящихъ за предѣлы древней принужденности, относится также рельефъ съ острова Θазоса, въ Луврскомъ музеѣ. Но особенно замѣчателенъ рельефъ „Памятника гарпій“, въ Британскомъ музеѣ. Рельефъ этотъ тянулся въ видѣ фриза подъ карнизомъ на всѣхъ четырехъ сторонахъ монолитной надгробной башни въ Ксанθѣ, въ Ликіи. На немъ представлены крылатыя богини съ человѣческими руками и птичьими когтями, уносящія души умершихъ, и родственники умершихъ, умилостивляющіе этихъ богинь дарами. Богини жизни и смерти сидятъ другъ противъ друга, и богато-одѣтыя женщины поклоняются богинѣ жизни. Въ главныхъ чертахъ, стиль этого любопытнаго ликійскаго памятника вполнѣ сходствуетъ съ греческимъ архаическимъ стилемъ, но формы тѣла здѣсь менѣе хорошо поняты, болѣе дюжи и коренасты, болѣе вялы и расплывчаты, чѣмъ въ настоящихъ греческихъ произведеніяхъ разсматриваемой нами ступени развитія искусства. Во всемъ рельефѣ какъ-бы чувствуется азіятское вѣяніе.

Метопъ сокровищницы аθинянъ въ Дельфахъ. По Гомоллю въ „Gazette des beaux-arts“ за 1895 г.

Здѣсь будетъ умѣстно возвратиться къ рельефамъ на архитравѣ ассосскаго храма въ Малой Азіи (ср. стр. 302), хранящимся въ Луврѣ. Колиньонъ полагаетъ, что эти рельефы исполнены не раньше 540 г. до Р. Х.; другіе считаютъ ихъ еще болѣе древними. На нихъ изображены, между прочимъ, битвы звѣрей, скачущіе кентавры, пиръ возлежащихъ мужей, борьба Геракла съ Тритономъ (см. рис. на стр. 356). И здѣсь формы, не смотря на архаичность позъ и движеній, болѣе мягки, чѣмъ прежнія. Но одно то, что кентавры движутся уже на четырехъ лошадиныхъ ногахъ, показываетъ, что эти рельефы совсѣмъ не такъ древни, какъ думали раньше. Они поучительны особенно въ томъ отношеніи, что представляютъ намъ во всей его строгости законъ помѣщенія головъ на одинаковой высотѣ (изокефаліи), господствовавшій въ греческихъ изображеніяхъ на фризахъ. Для соблюденія этого закона приходилось стоящія фигуры изображать въ меньшемъ размѣрѣ, чѣмъ сидящія, нагнувшіяся или лежащія, и эта задача удачно разрѣшалась чрезъ то, что слуги представлялись менѣе большими, чѣмъ господа, простые смертные — чѣмъ боги. Раскраска штукатурки, нѣкогда покрывавшей эти сѣрые известняковые рельефы, должна была сообщать имъ бóльшую жизненность въ отношеніи даже формъ сравнительно съ тою, какую мы находимъ въ немъ теперь.

Надгробная стела Алксенора. Съ фотографіи.

Обращаемся теперь къ круглымъ пластическимъ фигурамъ. Постепенные успѣхи разработки формъ выказываются всего замѣтнѣе въ женскихъ статуяхъ, а именно въ болѣе свободномъ расположеніи складокъ на одеждахъ и въ болѣе натуральныхъ выдѣлкѣ и прическѣ волосъ. У фигуръ, представленныхъ идущими, какъ напр. у Артемиды неаполитанскаго музея, которую прежде считали архаистическою, т. е. исполненною умышленно въ древнемъ духѣ, приподнятая нога касается земли уже не всею подошвою, а только кончиками пальцевъ. Мужскія статуи послѣднихъ временъ архаизма уже отмѣчены признаками того же прогресса, какъ напр. и „Убійцы тирановъ“ работы Критія и Несіота. Особенно любопытно прослѣдить эти успѣхи на спокойно-стоящихъ нагихъ мужскихъ фигурахъ, которыя лишь очень постепенно уклоняются отъ фронтальнаго положенія, причемъ нога, на которой не опирается тѣло, все еще прикасается къ землѣ подошвою, а длинные волосы, ниспадающіе со средины головы по всѣмъ ея сторонамъ и оканчивающіеся спереди не-

большими кудрями, изображаются расположенными все еще со строгой правильностью. Но руки, прежде свѣшивавшіяся вполнѣ инертно, начинаютъ постепенно подниматься, то одна, то другая, то обѣ разомъ.

Битва Геракла съ Тритономъ. Рельефъ на архитравѣ ассосскаго храма. Съ фотографіи Жиродона.

Однако дальше подъема обоихъ предплечій для выраженія какого-либо дѣйствія рукъ или несенія ими чего-либо статуи этого рода почти не идутъ. Что всего важнѣе, моделировка тѣла становится все чище и вообще правдивѣе, мягче и естественнѣе въ отношеніи передачи его поверхности. Къ числу прекраснѣйшихъ, но и строгихъ еще по стилю юношескихъ фигуръ этого рода принадлежитъ бронзовая статуя Луврскаго музея, изданная въ снимкѣ Калькманномъ и замѣчательная сильно обозначенными ребрами, паховыми складками и мышцами (см. нижн. рис. на этой стр.). Затѣмъ надо указать на хранящуюся также въ Луврѣ бронзовую статую Аполлона изъ Пьомбино, пелопоннесское происхожденіе которой подтверждается діалектомъ надписи на ней (см. рис. на стр. 357). Укажемъ также на такъ называемаго Странгфордскаго Аполлона въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, — мраморную статую, которую слѣдуетъ поставить скорѣе во главѣ позднѣйшаго, чѣмъ въ концѣ древнѣйшаго ряда атлетическихъ фигуръ (ср. стр. 320 и 321), если только согласиться съ Юліусомъ Ланге, усматривающимъ въ этомъ изваяніи шагъ впередъ развитія формъ. Бронзовая статуя эфеба въ палаццо-Шьярра, въ Римѣ, оживлена гораздо болѣе свободнымъ движеніемъ. Сравнительно со всѣми этими изваяніями, существенный шагъ впередъ къ бо̀льшей свободѣ мы видимъ въ обѣихъ вышеупомянутыхъ статуяхъ Аполлона, оригиналъ которыхъ Фуртвенглеръ предполагаетъ относящимся въ одно и то же время къ аргивской школѣ Агелада и къ произведеніямъ аттическаго мастера Гегія; мы говоримъ о бронзовомъ Аполлонѣ изъ Помпеи неаполитанскаго музея (см. рис. на стр. 359) и о мраморномъ Аполлонѣ мантуан-

До-эгинская фигура мальчика. По Калькману въ „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Instituts“ за 1892 г.

скаго музея. Оба они, какъ и прочія фигуры, представляютъ описанныя выше отличительныя черты архаическихъ статуй этого рода. Но у нихъ формы тѣла во всѣхъ отношеніяхъ такъ зрѣло и свѣжо моделированы, волосы, ниспадающіе свободными прядями, такъ натуральны и мягки, движенія такъ свободны и непринужденны, что эти произведенія не могли быть исполнены до персидскихъ войнъ; однако ихъ вообще древній характеръ выказывается уже въ одномъ томъ, что ихъ ступни прилегаютъ къ землѣ всею подошвою. Ко времени, слѣдовавшему непосредственно за персидскими войнами, должно отнести также бронзовую статую возницы, натуральной величины, въ длинномъ одѣяніи, найденную въ 1896 г. при французскихъ раскопкахъ въ Дельфахъ. Этотъ возница — лучшая изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ античныхъ бронзовыхъ фигуръ такой величины. Характеръ ея — строгій, но въ ней нѣтъ ни скованности, ни тяжеловѣсности, и потому она можетъ считаться образцомъ зрѣлаго архаическаго искусства.

Аполлонъ, найденный въ Пьомбино. Съ фотографіи Жиродона.

И такъ мы видимъ, что греческое искусство ко времени персидскихъ войнъ достигло повсюду почти одной и той же ступени развитія. Мѣстныя различія, какъ они ни были значительны вообще, держались на одной и той же высотѣ стремленія къ свободѣ. Время внѣшнихъ вліяній уже миновало; та ступень развитія, до которой дошло искусство великихъ монархій стараго Востока, давно уже осталась назади; искусство и художники различныхъ частей Греціи стремились къ взаимному обмѣну между собою личными благопріобрѣтеніями и къ дружественному равенству. Во всѣхъ пунктахъ эллинской жизни искусство сдѣлалось національно-греческимъ. Претворивъ въ себѣ древнія вліянія Востока, оно стало всюду органически и быстро развиваться своими собственными силами. Греческое искусство времени персидскихъ войнъ относится къ великому искусству ближайшаго послѣдующаго поколѣнія, можно сказать, такъ же, какъ предвесенніе дни къ порѣ цвѣтенія розъ, какъ прохладная утренняя заря къ жаркому полудню. Не было ни одной такой области — область-ли то органическаго развитія архитектурныхъ формъ, или область согласнаго съ натурою воспроизведенія человѣческаго тѣла и ясной передачи подмѣченнаго въ натурѣ движенія, — гдѣ бы греческое искусство не ушло далеко впередъ отъ всего, что было создано до него искусствомъ другихъ странъ. Одно только удавалось въ это время греческому искусству лишь въ умѣренной степени — отраженіе духовной

жизни и душевныхъ движеній въ изображаемыхъ лицахъ. Оно выражало страсти преимущественно тѣлесными движеніями, но тѣмъ не менѣе онѣ изображались, и древне-греческое искусство, съ которымъ мы познакомились, было искусство настоящее, чистое, возвышенное. Искусство было въ самой крови у грековъ. Они начали влагать свою жизнь въ художественное творчество еще тогда, когда ихъ руки не умѣли воспроизводить то, что видѣлъ глазъ, и все-таки греческое искусство развивалось непосредственно изъ греческой жизни. Общая художественная жизнь грековъ, выражавшаяся въ одинаковыхъ вѣрованіяхъ и въ одинаковыхъ играхъ, была объединяющимъ звеномъ, благодаря которому раздробленныя въ политическомъ отношеніи племена были въ состояніи отразить натискъ на нихъ нестройныхъ восточныхъ полчищъ.

II. Греческое искусство отъ начала персидскихъ войнъ и до эпохи діадоховъ (около 475—275 л. до Р. Х.).

1. Греческое искусство V-го столѣтія (приблизительно отъ 475 до 400 г. до Р. Х.).

Рѣшительныя побѣды, одержанныя греческой націей надъ персидской міровой монархіей въ первыя десятилѣтія V-го столѣтія до Р. Х., не только разъ навсегда обезпечили европейскимъ народамъ обладаніе занятой ими частью свѣта, но и создали для нихъ возможность господствовать въ будущемъ на всемъ земномъ шарѣ, и вслѣдъ за блестящими воинскими подвигами грековъ были совершены ими тѣ великія дѣянія въ области человѣческаго духа, которыя дали европейской расѣ право на вѣчное преобладаніе въ мірѣ.

Уже болѣе ста лѣтъ греческое искусство въ своемъ органическомъ развитіи стремилось къ одной, постоянной цѣли. Въ предѣлахъ тѣхъ идеальныхъ задачъ, которымъ служило искусство грековъ, эта цѣль прежде всего состояла въ овладѣніи природою посредствомъ возможно точной передачи ея формъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ возможной очисткѣ этихъ формъ отъ всего случайнаго и въ выработкѣ такимъ образомъ художественнаго стиля, соотвѣтствующаго внутренней и внѣшней сущности каждой задачи. Вся тайна убѣдительной силы зрѣлаго греческаго искусства заключается именно въ томъ, что оно всегда сливало между собою природу и стиль, а не ставило ихъ рядомъ. Къ этой цѣли оно приближалось постепенно еще до персидскихъ войнъ и во время ихъ продолженія. Если послѣдніе шаги въ томъ направленіи были сдѣланы именно въ моментъ національнаго воодушевленія, ярко разгорѣвшагося послѣ персидскихъ войнъ, то это послужило только на пользу духовнаго содержанія искусства, и если въ то время Аѳины рѣшительно стали во главѣ движенія какъ въ области литературы и театральнаго искусства, такъ и въ области ὀбразныхъ искусствъ, то это было прежде всего есте-

ственнымъ послѣдствіемъ политическаго первенства, выпавшаго на долю города Паллады-Аѳины, благодаря его предводительству въ побѣдоносныхъ битвахъ. Но не слѣдуетъ упускать изъ вида и другой причины этого главенства. „Варвары" Сузъ и Персеполя, передъ своимъ отступленіемъ восвояси, ни въ одномъ городѣ не хозяйничали такъ жестоко, какъ въ Аѳинахъ. Зданія акрополя превратились въ развалины; даже въ нижнемъ городѣ не осталось камня на камнѣ, а то, что осталось отъ разрушеннаго персами, послужило Ѳемистоклу, побѣдителю при Саламинѣ, матеріаломъ для постройки укрѣпленныхъ стѣнъ вокругъ города и его гавани. Такимъ образомъ, новая эпоха задала Аѳинамъ обширныя, величайшія архитектурныя и художественныя задачи. Величіе этихъ задачъ усиливалось общественною важностью, ихъ духовное значеніе усиливалось богатствомъ средствъ, которыми могли располагать побѣдители; говоря короче, всѣ обстоятельства сложились такъ, что благопріятствовали достиженію аттическимъ искусствомъ послѣ персидскихъ войнъ такого внутренняго величія и такого внѣшняго блеска, до какихъ оно никогда не доходило ни раньше, ни позже.

Аполлонъ, найденный въ Помпеѣ. Съ фотографіи.

На ряду съ аттическимъ искусствомъ, пелопоннесское попрежнему выказывало свою величайшую, своеобразную силу. Собственно главными центрами мѣстнаго искусства въ Пелопоннесѣ были Аргосъ и Сикіонъ, связанные между собой нѣкоторыми школьными преданіями; въ сравненіи съ аѳинскимъ монументальнымъ и идеальнымъ искусствомъ чисто общественнаго характера, ихъ искусство было ограниченное въ гражданскомъ смыслѣ, коренившееся въ жизни отдѣльныхъ личностей, и притомъ искавшее и вырабатывавшее для себя незыблемыя правила. Олимпія, главный укрѣпленный городъ Греціи, могла гордиться не столько своею собственною художественною дѣятельностью, сколько количествомъ находившихся въ ней произведеній искусства. Что касается до Спарты, то она была прямо бѣдна въ художественномъ отношеніи. Этотъ суровый по нравамъ городъ на берегу Эврота, выступившій соперникомъ Аѳинъ въ политической жизни и подъ-конецъ даже одержавшій надъ ними побѣду, казалось, послѣ Гитіада (ср. стр. 328 и 338) утратилъ свое художественное значеніе. Даже послѣ пелопоннесской войны (431—404 г. до Р. Х.), доставившей Спартѣ на нѣкоторое время политическое господство въ Греціи, Аѳины немедленно снова стали во главѣ художественнаго движенія новаго столѣтія. Аргосъ и Сикіонъ въ Пелопоннесѣ не оставляли своихъ прежнихъ стремленій, и

съ ними сравнялись развѣ только Ѳивы, главный городъ Беотіи, во время своей кратковременной политической гегемоніи (371—361 г. до Р. X.) достигшій самостоятельнаго, хотя и кратковременнаго расцвѣта въ области образныхъ искусствъ.

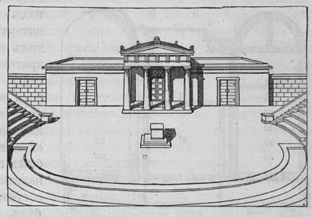
Западные греки Сициліи и Южной Италіи, равно какъ и восточные греки острововъ и Малой Азіи, нисколько не уклонялись отъ участія въ дальнѣйшемъ развитіи греческаго искусства, и, быть можетъ, надо считать отнюдь не случайнымъ то обстоятельство, что величайшіе изъ греческихъ художниковъ, главная дѣятельность которыхъ происходила въ эпоху самой пелопоннесской войны, были, за исключеніемъ скульптора Поликлета, живописцы родомъ изъ Малой Азіи и Южной Италіи.

Послѣ того, какъ Греція растерзала сама себя и снова распалась на мелкія государства, ею могли бы овладѣть ея опустившіеся и ослабѣвшіе азіятскіе противники, въ концѣ концовъ собравшись для этого съ силами, если бы, на счастье для европейской культуры, на сцену не выступили македоняне, родственные грекамъ по происхожденію и давно уже заимствовавшіе отъ нихъ культуру. Въ 338 г. Филиппъ Македонскій положилъ конецъ греческой свободѣ, а его сынъ, Александръ, въ 330 г., покончилъ съ монархіей персовъ. Но Филиппъ и Александръ чувствовали себя греками. Поощрять греческое искусство было одною изъ задачъ ихъ жизни. Конечно, подъ крыльями единодержавія искусство должно было вскорѣ вступить на новые пути, направленіе которыхъ замѣтно уже у великихъ художниковъ, современныхъ Александру. Однако эти художники, которыхъ отыскивали и приковывали къ себѣ македонскіе государи, воспитались еще въ эпоху политической и художественной свободы. Поэтому они принадлежатъ, собственно говоря, порѣ полнаго расцвѣта греческаго искусства, которая и оканчивается вмѣстѣ съ ними.

При ближайшемъ разсмотрѣніи двухсотлѣтняго періода полнаго процвѣтанія чисто-греческаго искусства, раздѣленіе этого періода на части опредѣляется само собою. „Предварительный расцвѣтъ", время распусканія напухшихъ почекъ въ цвѣты, до извѣстной степени совпадаетъ съ правленіемъ въ Аѳинахъ Кимона, изгнаннаго оттуда въ 461 г. до Р. X. Время „перваго пышнаго расцвѣта греческаго искусства" приблизительно было временемъ владычества Перикла, умершаго въ 429 г. Эпоха пелопоннесской войны не составляетъ особой главы въ исторіи искусства, имѣя во многихъ отношеніяхъ характеръ переходной. „Второй періодъ процвѣтанія" начинается съ IV-го столѣтія и, послѣ смерти Александра Македонскаго (323 г. до Р. X.), продолжается въ теченіе жизни по меньшей мѣрѣ одного поколѣнія.

Въ V-мъ вѣкѣ, з о д ч е с т в о, съ произведеніями котораго созданія ваянія и живописи были органически связаны или строго согласовались, оставалось у грековъ, если не руководящимъ, то въ полномъ

смыслѣ слова основнымъ искусствомъ. Въ развитіи художественной стороны строительнаго дѣла, которая одна интересна для насъ, теперь, какъ и прежде, стоитъ на первомъ планѣ храмоздательство. Однако мы, намѣреваясь держаться восходящаго порядка, на этотъ разъ начинаемъ свой обзоръ съ гражданской архитектуры, въ произведеніяхъ которой, впрочемъ, обнаруживается уже вся многосторонность, вся творческая сила и вдумчивость греческихъ зодчихъ. Мѣста, предназначенныя для всякаго рода общественныхъ торжествъ, особенно поучительны. Въ началѣ это были естественныя, лишь выровненныя пространства подъ открытомъ небомъ. Только въ теченіе вѣковъ превратились они въ настоящія художественныя постройки, удовлетворявшія возросшимъ требованіямъ защиты отъ непогоды, разныхъ удобствъ, необходимыхъ для помѣщенія людей, и пышности убранства.

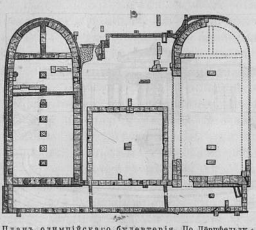

Реставрація одного изъ древнѣйшихъ греческихъ театровъ. По Дёрпфельду и Рейшу.

Послѣ изслѣдованій Дёрпфельда и Рейша, наше понятіе о греческомъ театрѣ кореннымъ образомъ измѣнилось. Въ настоящее время мы знаемъ, что возвышенныя подмостки — принадлежность только римскихъ театровъ, что въ греческомъ театрѣ актеры, равно какъ и хоръ, выступали на кругломъ „мѣстѣ для пляски“ (orchestra), въ центрѣ котораго стоялъ жертвенникъ (thymele). Орхестру съ трехъ сторонъ окружали мѣста для зрителей. На четвертой сторонѣ, противъ мѣстъ для зрителей, находился шатеръ („skene“), изъ котораго появлялись на плоскую арену актеры. Рисунокъ на этой страницѣ представляетъ сдѣланную Дерпфельдомъ реставрацію древне-греческаго театра съ видомъ на „скене“, являющуюся здѣсь уже постояннымъ сооруженіемъ. Мѣста для зрителей, гдѣ это было возможно, устраивались на склонѣ горы, для того, чтобы посѣтители театра могли стоять или сидѣть одни выше другихъ; такого устройства продолжали держаться и послѣ того, какъ мѣста для зрителей превратились въ художественную, хотя все еще находившуюся подъ открытымъ небомъ, постройку, въ которой ряды сидѣній шли одинъ выше другого и каждый верхній рядъ былъ длиннѣе непосредственно лежавшаго ниже его. Скене, передъ которой вскорѣ появилась деревянная подвижная перегородка, „proskenion“, для навѣшиванія на нее писанныхъ красками декорацій, постепенно развивалась въ сооруженіе, украшенное полуколоннами и

имѣвшее съ обоихъ боковъ по выступавшему впередъ флигелю, „paraskenion“.

Изъ сохранившихся театровъ V-го столѣтія, театръ Діониса, на южномъ склонѣ акропольской горы въ Аѳинахъ, первоначально былъ построенъ до персидскихъ войнъ, но отъ него дошли до насъ только остатки круглой орхестры, открытые подъ фундаментомъ театра римской постройки. Отъ другихъ театровъ V-го вѣка, каковы напр. театры въ Сиракузахъ и въ Оропѣ, остались только высѣченные въ скалѣ уступы, служившіе мѣстами для зрителей.

Зданія, въ которыхъ происходили музыкальныя состязанія, содержали въ себѣ закрытыя помѣщенія и назывались одеонами (odeion). Еще Периклъ построилъ въ Аѳинахъ постоянный одеонъ, отъ котораго не сохранилось никакихъ слѣдовъ. Имѣются только краткія его описанія. По Плутарху, въ этомъ зданіи находилось множество мѣстъ для слушателей и много колоннъ, а его наклонная шатрообразная крыша оканчивалась шпицомъ, который былъ сдѣланъ на подобіе шпица палатки Ксеркса. Ристалище для состязанія юношей въ скорости бѣга называлось stadion, потому что нормальнымъ размѣромъ его арены была длина стадіи (около 196,80 метра). На одной изъ узкихъ сторонъ такого ристалища, имѣвшей форму полукруга, а также на обѣихъ длинныхъ его сторонахъ, устраивались мѣста для зрителей, расположенныя въ видѣ уступовъ. Зданія для скачекъ на лошадяхъ и колесницахъ (гипподромы) имѣли вообще такой же планъ, но гораздо бо̀льшіе размѣры. Всѣ сохранившіяся до нашего времени сооруженія этого рода принадлежатъ однако позднѣйшимъ столѣтіямъ и представляютъ мало интереса для исторіи искусства. Въ V-мъ вѣкѣ они производили впечатлѣніе скорѣе естественныхъ, расчищенныхъ человѣческими руками и приспособленныхъ къ данной цѣли площадей, чѣмъ построекъ. Точно также мѣста, гдѣ юноши подготовлялись къ состязаніямъ, гимназіи и палестры, превратившіяся потомъ въ великолѣпныя сооруженія съ колоннадами, дворами, залами и ваннами, въ разсматриваемую пору еще не представляли особой архитектурной обработки.


Планъ олимпійскаго булевтерія. По Дёрпфельду, въ „Olympia“ II.

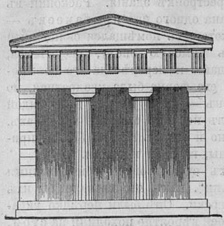
Болѣе значительные остатки уцѣлѣли отъ зданій, предназначенныхъ для общественныхъ собраній и совѣщаній. Мы можемъ себѣ составить понятіе о булевтеріяхъ, въ нѣкоторомъ родѣ ратушахъ, съ

тѣхъ поръ, какъ снова явился на свѣтъ булевтерiй Олимпiи. Онъ состоялъ изъ трехъ большихъ отдѣльныхъ залъ, которыя съ восточной стороны были соединены однимъ общимъ дорическимъ портикомъ (см. рис. на стр. 362). Средняя зала была квадратная въ планѣ. Сѣверная и южная залы были длиннѣе средней; восточная короткая сторона той и другой имѣла форму полукруга, а на западной передней сторонѣ зала открывалась въ портикъ пролетомъ съ колоннами, поставленными между антами; по всей длинѣ, въ срединѣ каждой залы, шелъ рядъ колоннъ, раздѣлявшiй ее на два корабля. Сѣверная зала, какъ заключаетъ Дёрпфельдъ по капители одного изъ ея антовъ, была построена въ VI-мъ вѣкѣ, а южная зала, въ которой дорическiя капители сходны съ капителями олимпiйскаго храма Зевса, — въ V-мъ вѣкѣ. Средняя зала и портикъ сооружены при позднѣйшей перестройкѣ зданiя. Раскопки въ Олимпiи привели также къ открытiю плана одного изъ пританеевъ — государственныхъ дворцовъ Грецiи, въ которыхъ помѣщался священный очагъ Гестiи. Полная перестройка въ римскую эпоху, разумѣется, погребла подъ собою первоначальное зданiе и перерѣзала его во многихъ направленiяхъ. Видно однако, что его форма была квадратная, по 100 греческихъ футовъ (одинъ плеѳронъ = 32,80 метра) въ каждой сторонѣ. Повидимому, въ это зданiе велъ портикъ о двухъ колоннахъ. Къ квадратной залѣ, въ которой вѣроятно и стоялъ алтарь Гестiи, примыкали симметрично расположенныя залы, галереи и дворы.

Во многихъ значительныхъ городахъ существовали общественныя зданiя для мирныхъ бесѣдъ, „говорильни", какъ мы назвали бы ихъ теперь, или лесхе, какъ называли ихъ греки. Онѣ были нерѣдко украшены картинами, а по всей конструкцiи своей вѣроятно походили на стои, которыя служили и для прогулокъ, и для публичныхъ чтенiй. Обыкновенно онѣ состояли изъ стѣны и двухъ рядовъ колоннъ передъ нею, изъ которыхъ наружный выходилъ на площадь или на улицу. Въ Олимпiи сохранились остатки дорической, украшенной живописью „stoa poikile" и находившейся позади галереи Эхо большой стои, которая въ IV-мъ столѣтiи замыкала собою восточную сторону Алтиса, священнѳй акропольской твердыни. Греческiе рынки также бывали нерѣдко окружены портиками съ колоннами. Такiе же портики тянулись и позади театровъ. Сохранившiеся остатки этихъ двоякаго рода портиковъ принадлежатъ почти исключительно позднѣйшимъ столѣтiямъ. Но, во всякомъ случаѣ, они явились еще въ V-мъ столѣтiи вмѣстѣ съ искусственными, имѣвшими опредѣленный, правильный планъ городскими гульбищами. Послѣ того, какъ Ѳемистоклъ обнесъ стѣною аѳинскую гавань, Пирей, а Периклъ соединилъ ее съ городомъ длинными стѣнами, надо было перестроить самый Пирей, дабы превратить его въ образцовое, правильно расположенное мѣсто прогулокъ. Планъ этой перестройки былъ составленъ Гипподамомъ Милетскимъ, которымъ было распланировано также новое гульбище колонiальнаго города Ѳурiй, въ Нижней Италiи (въ 441 г.),

которое пересѣкалось по длинѣ четырьмя, по ширинѣ тремя улицами подъ прямыми углами. Третье главное гульбище, устроенное по плану Гипподама, находилось въ городѣ Родосѣ (407 г.); оно опоясывало его гавань полукругомъ, какъ театральную залу.

Жилые дома на улицахъ такихъ „искусственныхъ" городовъ имѣли общія разграничивавшія стѣны, но съ лицевой стороны у нихъ обыкновенно не было художественно разработанныхъ фасадовъ. Совершенно противуположно греческимъ храмамъ, въ греческомъ жиломъ домѣ галереи съ колоннами были всегда обращены не кнаружи, а вовнутрь; ни одинъ домъ, сколько-нибудь претендовавшій на то, чтобы быть жилищемъ знатнаго человѣка, не обходился безъ внутренняго двора, обставленнаго колоннами. Но если, — какъ это кажется вѣроятнымъ по изслѣдованіямъ Біе, — позднѣйшій греческій домъ произошелъ по прямой линіи отъ микенскаго царскаго дворца чрезъ развитіе его двора и ослабленіе его значенія, какъ „мегарона", то греческіе дома классическаго V-го вѣка слѣдуетъ считать опредѣленной промежуточной стадіей этого преобразованія жилищъ.



Сокровищница сикіонцевъ въ Олимпіи.
По Дёрпфельду въ „Olympia" II.

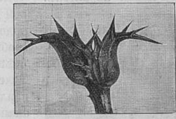
Средину между гражданскими постройками и храмами занимаютъ т. наз. „сокровищницы", которыя были воздвигаемы различными городами въ главныхъ центрахъ греческой жизни, какъ напр. въ Дельфахъ и въ Олимпіи. Мы уже познакомились (ср. стр. 302 и 303) съ древнѣйшими сооруженіями этого рода въ Олимпіи; изъ числа позднѣйшихъ, сокровищница сикіонцевъ, которую можно было возстановить лучше всѣхъ другихъ, относится, по Дёрпфельду, къ срединѣ V-го столѣтія (см. рис. на стр. 335). Она имѣла видъ храма in antis, съ простымъ портикомъ о двухъ дорическихъ колоннахъ, стоявшихъ между выступами продольныхъ стѣнъ. Изящный, благородный по формѣ, но уже не очень скошенный профиль подушки капителей колоннъ этого зданія указываетъ на время его сооруженія.

Но всего болѣе важнымъ для изученія дальнѣйшаго развитія архитектурныхъ формъ остается, попрежнему, храмъ. Въ отношеніи плана и конструкціи, греческій храмъ въ разсматриваемое время уже пережилъ главную пору своей эволюціи. Существенныя отступленія отъ установившихся нормъ встрѣчались лишь настолько, насколько того требовали мѣстныя условія почвы или особенности того или другого, опредѣленнаго поклоненія божеству. Небольшія различія, каковы напр. измѣненія въ пропорціяхъ, въ числѣ и расположеніи колоннъ, происходили чаще

всего отъ прихоти архитектора или его заказчика. Собственно говоря, ни одинъ изъ греческихъ храмовъ не походитъ вполнѣ на другой. Развитіе касалось лишь отдѣльныхъ формъ и отдѣльныхъ пропорцій, какъ напр. представляетъ намъ это въ дорическомъ орденѣ переходъ отъ значительнаго утонченія стержня колонны и выноса подушки капители посредствомъ благороднаго эластическаго размаха къ сухой прямолинейности (ср. рис. на стр. 295), а въ іоническомъ орденѣ переходъ отъ сложной составной формы капители къ позднѣйшей, нормальной (ср. стр. 306), постепенно ставившейся все болѣе тощей. Иногда, на ряду съ этимъ, являлись отклоненія мѣстнаго характера, каковы напр. сдѣланныя въ Аѳинахъ попытки сближенія между собой іоническаго и дорическаго стилей.

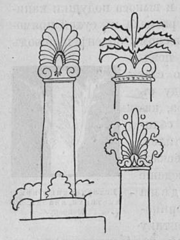
Естественные прилистники аканѳа. По Мейреру.

Важнѣйшемъ событіемъ въ исторіи греческаго зодчества V-го и VI-го вѣковъ до Р. Х. было введеніе въ употребленіе третьяго, коринѳскаго ордена колоннъ. Рука объ руку съ развитіемъ коринѳскаго стиля шло введеніе въ греческую орнаментику аканѳоваго листа. Что въ этомъ случаѣ дѣло идетъ дѣйствительно о растеніи „медвѣжья лапа“, какъ это и кажется съ перваго взгляда, и притомъ именно о прицвѣтникѣ названнаго растенія, блистательно доказалъ въ послѣднее время Мейреръ, на перекоръ теоріи, которая принимала аканѳъ лишь за измѣненную форму египетскаго цвѣтка лотоса. Нельзя не считать прогрессомъ грековъ того, что они съ нѣкоторыхъ поръ стремились обогатить свои заимствованные извнѣ, довольно скудные орнаментные мотивы, ограничивавшіеся меандромъ, плетеньемъ, волнообразными линіями, лотосомъ и пальметтами, чрезъ введеніе въ орнаментику своихъ родныхъ, естественныхъ формъ растительнаго царства. Введеніе аканѳа было наиболѣе счастливой и плодотворной попыткой этого рода. Аканѳъ сталъ всюду замѣнять собою пальметту, отъ которой онъ по внѣшнему очертанію отличается тѣмъ, что выемки между зубцами его листьевъ закругленнѣе, не такъ остры, какъ у пальметты. Раньше всего эта форма появилась на вершинѣ надгробныхъ стелъ, какъ дѣйствительныхъ, такъ и изображенныхъ на вазахъ, въ послѣднемъ случаѣ, кромѣ того, у стержня и подножія стелы, которые аканѳовое украшеніе охватываетъ „на подобіе прицвѣтника“. Очень рано аканѳъ сталъ также замѣнять пальметту на конькѣ крыши храмовъ, какъ напр. въ Олимпіи; вскорѣ онъ проникъ, одинъ или въ соединеніи съ пальметтами, въ цвѣточные пояса; спиральные усики ясно показываютъ намъ, какъ „явленія проростанія на стеблѣ растенія“ переходятъ въ аканѳовый орнаментъ



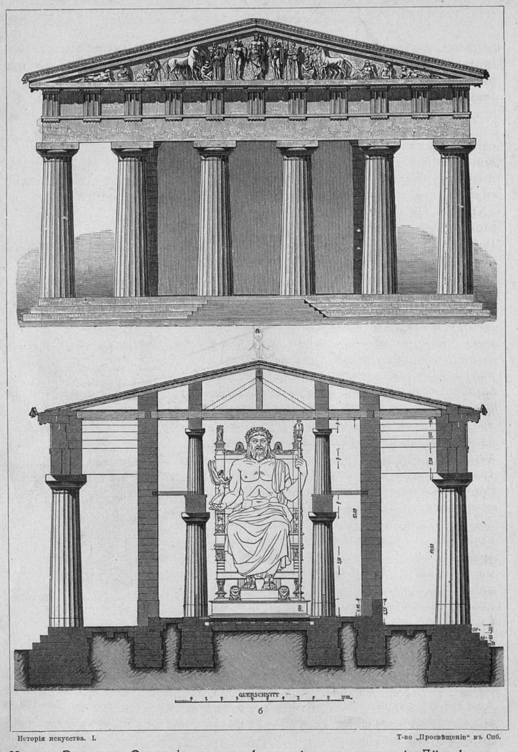
Естественные прицвѣтники аканѳа. По Мейреру.

(см. рисунки на страницахъ 365 и 366). Наиболѣе важное примѣненіе аканөоваго листа мы видимъ въ орнаментаціи „коринөской“ капители, изобрѣтеніе которой приписывается скульптору Каллимаху. Потребность въ капители, которая была бы роскошнѣе и полнѣе дорической и въ то же время не столь односторонння, какъ іоническая, разсчитанная лишь на то, чтобы на нее смотрѣли спереди, становилась во второй половинѣ V-го столѣтія настоятельной, тѣмъ болѣе, что тогдашній вкусъ склонялся въ сторону болѣе мягкихъ и болѣе свободныхъ формъ. Основная чашевидная форма коринөской капители имѣла свои первообразы въ многочисленныхъ „протокоринөскихъ“ капителяхъ древняго Египта. Вѣнецъ листьевъ, стоящихъ вертикально вокругъ чаши, встрѣчается еще на египетскихъ капителяхъ, и на өиванскихъ капителяхъ новаго періода египетскаго государства появились уже четыре листа, поднимающіеся изъ нижняго вѣнца листьевъ до краевъ чаши и закручивающіеся наверху въ видѣ узкихъ завитковъ (см. верхній рис. на стр. 367). Замѣна египетскихъ листьевъ которые въ нижнемъ вѣнцѣ были только рисованные, пластическимъ изображеніемъ аканөа придала коринөской капители вполнѣ оригинальный характеръ. Четырехугольная верхняя плита (абака), къ которой поднимаются четыре, вверху закручивающіеся, подобно раковинѣ улитки, стебля, окончательно сообщаетъ развитой коринөской капители впечатлѣніе оригинальности (см. средній рис. на стр. 367). Толстое кольцо, нерѣдко имѣющее форму полосы перловъ, отдѣляетъ чашу отъ стержня. Вѣнецъ аканөовыхъ листьевъ удвояется. Восемь верхнихъ листьевъ выходятъ изъ промежутковъ между восемью нижними. Въ пространствѣ между каждыми двумя верхними листьями поднимается отъ нихъ по стеблю, похожему на камышевый; онъ нагибается, закручивается и, образуя вверху завитокъ, прикасается имъ къ завитку сосѣдняго стебля; кромѣ того, между этими короткими стеблями и краемъ вогнутой внутрь абаки помѣщается украшеніе въ видѣ вѣерообразнаго цвѣтка или розетки (см. нижній рис. на стр. 367). Во всемъ остальномъ, главное отличіе коринөскаго стиля отъ близкаго къ нему іоническаго заключается только въ консоляхъ волнистаго профиля, которые иногда помѣщались вмѣсто дентикуловъ подъ вѣнчающимъ карнизомъ какъ-бы для его под-



Воспроизведенія аканөа въ греческой росписи вазъ и на надгробныхъ стелахъ. По Мейреру.

Декоративно стилизированный прицвѣтникъ аканөа въ Эрихөейонѣ. По Мейреру.



 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Храмъ Зевса въ Олимпіи, по изслѣдованію и реставраціи Дёрпфельда.

а Передняя сторона, б поперечный разрѣзъ. По соч. Дёрпфельда и Адлера „Olympia", II.

держки. Вслѣдствіе самого характера своихъ болѣе высокихъ, стремящихся кверху капителей, коринѳскія колоннады, отличавшіяся бо́льшимъ разстояніемъ между колоннами, казались болѣе высокими, открытыми и легкими, чѣмъ іоническія.

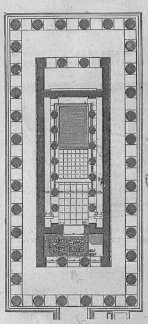
Египетская чашевидная капитель временъ новаго царства. По Дурму.

Коринѳская капитель храма Аполлона въ Фигалейѣ. По Дурму.

Развитая коринѳская капитель изъ Эпидавра. По Мейреру.

Первый большой храмъ, воздвигнутый въ Греціи послѣ персидскихъ войнъ и законченный въ духѣ новаго времени, былъ дорическій храмъ Зевса въ Олимпіи (см. рис. на стр. 368 и отдѣльн. табл. „Храмъ Зевса въ Олимпіи"). Развалины этого храма и его описаніе, находимое у Павзанія, даютъ намъ возможность довольно ясно представить его себѣ во всемъ его быломъ великолѣпіи. Онъ имѣетъ для насъ особенно важное значеніе, какъ нормальный дорическій храмъ первой цвѣтущей поры греческаго искусства. Строителемъ олимпійскаго храма считаютъ Либона, родомъ изъ Элиды, художника мѣстнаго въ противоположность другимъ, работавшимъ въ Олимпіи. Целла храма была раздѣлена на три нефа двумя рядами колоннъ, по семи въ каждомъ. Пронаосъ и описѳодомъ имѣли по двѣ колонны между антами и открывались въ окружавшую храмъ галерею, въ которой на короткихъ сторонахъ было по шести, а на длинныхъ по тринадцати колоннъ. Въ довольно сильной утонченности колоннъ и въ ширинѣ ихъ абакъ выказывается еще остатокъ архаизма; подушки капителей высоки, но мягки и чистой формы. Принадлежность этого храма эпохѣ „предварительнаго расцвѣта" греческаго искусства выражается больше въ его скульптурныхъ украшеніяхъ, о которыхъ мы будемъ говорить впослѣдствіи, чѣмъ въ его архитектурныхъ формахъ. Рядомъ съ нимъ, какъ пелопоннесскимъ сооруженіемъ послѣдней четверти V-го столѣтія, долженъ быть поставленъ перестроенный въ дорическомъ стилѣ первоначальный храмъ Геры въ Аргосѣ, который былъ воздвигнутъ послѣ большого пожара въ 423 г. архитекторомъ-аргосцемъ Эвполемомъ по тому же нормальному плану, но, какъ это показали новѣйшія раскопки, съ болѣе изящными формами отдѣльныхъ частей.

Цѣлый рядъ дорическихъ храмовъ Южной Италіи и Сициліи довольно схожи по формамъ съ вышеупомянутыми. Изъ нихъ укажемъ прежде всего на такъ наываемый храмъ Посейдона въ Пестумѣ (Посейдонію; см. рис. на стр. 369), который во всякомъ случаѣ, если даже придавать значеніе мнѣнію Кольдевея и Пухштейна, считающихъ, что онъ сооруженъ позже аѳинскаго Парѳенона, былъ воздвигнутъ уже послѣ персидскихъ войнъ. Храмъ этотъ имѣлъ по шести колоннъ въ короткихъ, и по четырнадцати въ длинныхъ сторонахъ, а внутри былъ раздѣленъ на три нефа двумя рядами колоннъ, надъ которыми находилось по второму ряду. Это — единственный изъ храмовъ древняго міра, отъ котораго сохранились верхніе ярусы колоннъ. Вывѣтрившійся известнякъ, изъ котораго онъ построенъ, отъ времени лишившійся своей раскрашенной штукатурки, характеръ мрачной силы тѣсно-разставленныхъ колоннъ съ двадцатью-четырьмя каннелюрами каждая, массивность его капителей, еще отличающихся большимъ выносомъ впередъ, и вѣнчающаго карниза, а также простота и ясность распредѣленія тяжести, сообщаютъ этому храму своеобразное величіе. Большой храмъ Зевса въ Акрагантѣ (Джирдженти; см. верхній рис. на стр. 370) даетъ намъ наглядное представленіе о томъ, что греки называли „псевдопериптеромъ“. Онъ окруженъ не колоннадою, какъ периптерическіе храмы, а массивными полуколоннами, прислоненными къ стѣнамъ целлы со всѣхъ четырехъ ея сторонъ, по семи въ каждой изъ короткихъ сторонъ и по четырнадцати въ каждой изъ длинныхъ, съ промежутками достаточной величины для того, чтобы въ нихъ могъ помѣститься взрослый человѣкъ. Крышу храма подпирали изнутри солидныя пилястры съ приставленными къ нимъ нагими мужскими фигурами — такъ называемыми атлантами или теламонами (см нижн. рис. на стр. 370). Одинъ изъ такихъ атлантовъ, вышиною около 8-ми метровъ, въ формахъ котораго выказывается зрѣлый архаизмъ, поставленъ снова на свое прежнее мѣсто. Изъ храмовъ въ Джирдженти, какъ на нормальные дорическіе, надо указать прежде всего на такъ называемые храмъ Юноны-Лациніи и храмъ Конкордіи: они имѣютъ по 6-ти колоннъ въ короткихъ и по 13-ти въ длинныхъ сторонахъ. Храмъ Конкордіи и неоконченный храмъ на краю ложбины въ Сегестѣ принадлежатъ къ числу наиболѣе сохранившихся древнихъ святилищъ. Храмъ Аѳины на остр. Ортигіи, въ Сиракузахъ, имѣвшій по 6-ти колоннъ на короткихъ и по 14-ти на длинныхъ сторонахъ, можетъ считаться однимъ



Планъ храма Зевса въ Олимпіи. По Дёрпфельду, въ „Olympia“ II.

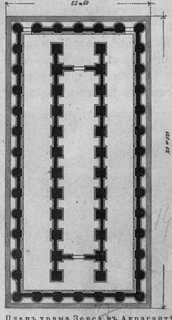
изъ памятниковъ вполнѣ выработаннаго дорическаго стиля; колонны его сильно утончены и имѣютъ по двадцати канеллюръ. Въ Селинунтѣ къ V-му вѣку относятся храмы обоихъ южныхъ холмовъ; храмъ Геры (Е) на восточномъ холмѣ, судя по стилю скульптуры его метоповъ, должно признать ровесникомъ храма Зевса въ Олимпіи.

На іоническомъ берегу Малой Азіи вскорѣ послѣ персидскихъ войнъ также началась кипучая строительная дѣятельность. Большой іоническій храмъ Артемиды въ Эфесѣ (ср. стр. 327), пощаженный персами, былъ въ эту эпоху законченъ въ своемъ первоначальномъ

Храмъ Посейдона въ Пестумѣ. Съ фотографіи Зоммера.

видѣ архитекторомъ Пэоніемъ и руководителемъ работъ Деметріемъ. Большой іоническій храмъ дидимскаго Аполлона въ Милетѣ, разрушенный персами, пришлось сооружать снова. Эту постройку производилъ тотъ же Пэоній при помощи Дафниса, управлявшаго работами. Однако большая часть архитектурныхъ остатковъ этого огромнаго, блестящаго храма, имѣвшаго вокругъ себя двойную колоннаду, а слѣдовательно принадлежавшаго къ диптерамъ, носитъ на себѣ характеръ послѣ-александровскаго времени. Повидимому, зданіе это осталось недостроеннымъ. Изъ прочихъ іоническихъ сооруженій въ упомянутыхъ мѣстностяхъ можно указать на „Памятникъ Нереидъ“ въ Ксанѳѣ, въ Ликіи, хотя о времени его постройки происходятъ еще споры. На сколько можно судить по развалинамъ, это былъ небольшой храмъ, стоявшій на высокомъ фундаментѣ, съ четырьмя широко-разставлен-

ными іоническими колоннами на короткихъ сторонахъ и съ шестью на длинныхъ. Въ антаблементѣ его не имѣлось фриза, такъ что тутъ, какъ и въ Ассосѣ, одинъ лишь архитравъ, украшенный пластическими изображеніями' отдѣлялъ колонны отъ дентикульнаго карниза. Отъ „Памятника Нереидъ" въ Ксанѳѣ сохранился только голый фундаментъ. Его богатыя скульптурныя украшенія находятся въ Лондонѣ, въ Британскомъ музеѣ.


Планъ храма Зевса въ Акрагантѣ. По Дурму.

Самою чистою атмосферою искусства вѣетъ на насъ въ V-мъ вѣкѣ отъ аттическаго зодчества — того искусства, въ которомъ сила соединяется съ граціей, строгая правильность со свободой, стройность съ пышностью. Искусство уже успѣло совершенно созрѣть и сбросить съ себя послѣднія оковы, когда Аѳинамъ понадобились его услуги для важныхъ сооруженій. Трудно повѣрить, чтобы аѳиняне, послѣ пожара, опустошившаго ихъ акрополь въ 480 г., въ теченіе десяти лѣтъ оставляли его храмы въ развалинахъ. Прежде всего было необходимо возстановить старый Пизистратовъ храмъ, находившійся на сѣверномъ краю акропольской горы и посвященный защитницѣ города, Аѳинѣ-Поліадѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ Посейдону-Эрехѳею. Еще при Кимонѣ, если только не при Ѳемистоклѣ, былъ начатъ постройкою, дальше къ югу, на высшемъ пунктѣ горы, новый храмъ Паллады-Аѳины, Парѳенонъ; мы говоримъ о древнемъ Парѳенонѣ, который былъ длиннѣе, чѣмъ второй храмъ этого названія, получившій всемірную извѣстность. Онъ никогда не былъ достроенъ, и его снесли, когда Периклъ, по совѣту великаго скульптора Фидія, поручилъ архитекторамъ Иктину и Калликрату воздвигнуть на его мѣстѣ новый храмъ изъ пентелійскаго мрамора. Къ этой постройкѣ было приступлено въ 447 г; въ 434 г. храмъ былъ готовъ и представлялъ собой чудо благородной красоты и спокойнаго величія. Онъ простоялъ двѣ тысячи лѣтъ не утратившимъ свои существенныя черты, хотя его и обезображивали пристройками и надстройками, превращая то въ храмъ, то въ церковь, то въ мечеть, и, наконецъ, въ пороховой магазинъ, пока въ 1687 году не сокрушила его венеціанская бомба. Но Парѳенонъ и теперь стоитъ еще цѣлымъ на-половину, и его развалины все еще гласятъ о славѣ Перикла, Иктина и Фидія

Атлантъ изъ храма Зевса въ Акрагантѣ. По Михаэлису-Шпрингеру.

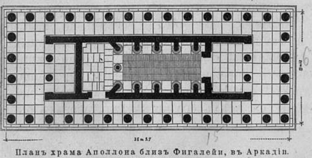
(см. рис. на этой стр.). Онъ не принадлежалъ къ числу самыхъ большихъ храмовъ древняго міра; длина его — приблизительно 70, ширина — приблизительно 31 метръ; но онъ производилъ чарующее впечатлѣніе соразмѣрностью своихъ частей. Съ целлою, окруженною только однимъ рядомъ колоннъ, въ числѣ восьми на каждой изъ короткихъ сторонъ и семнадцати на каждой изъ длинныхъ, онъ представлялъ собою нормальный дорическій храмъ, отличавшійся чрезвычайнымъ благородствомъ пропорцій. Большія фронтонныя группы заполняли собою трехугольныя пространства фронтоновъ сколь нельзя болѣе удачно. Метопы на всѣхъ его четырехъ сторонахъ были

Развалины аөинскаго Парөенона. Съ фотографіи.

украшены рельефами. Триглифы темносиняго цвѣта выгодно выдѣлялись изъ краснаго фона метоповъ. Іонической особенностью его былъ шнуръ перловъ (астрагалъ), который отдѣлялъ вѣнчающій карнизъ отъ триглифнаго фриза. Капители слегка утончавшихся кверху и припухшихъ (entasis) колоннъ имѣли эхинъ со слабо-криволинейнымъ, почти прямымъ профилемъ и лишь немного выступающею впередъ абакою. Целла уже снаружи представляла бросавшіяся въ глаза особенности. Она стояла двумя ступенями выше окружной галереи, которая помѣщалась на ступенчатомъ основаніи; ея пронаосъ и описөодомъ открывались въ эту галерею каждый рядомъ свободно-стоящихъ колоннъ. Фризъ надъ этими колоннами, подобно іоническому „зофору", былъ украшенъ скульптурными изображеніями и продолжался на всѣхъ сторонахъ целлы, выходившихъ въ окружную галерею, имѣя такимъ образомъ протяженіе въ

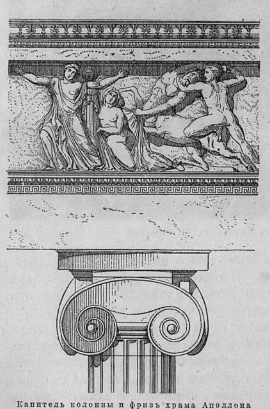
24*

159,45 метр. Зданіе самого храма состояло изъ целлы, обращенной входомъ, какъ всегда, на востокъ, и раздѣленной въ этомъ храмѣ двумя рядами дорическихъ колоннъ, по девяти въ каждомъ, на три корабля, и изъ задняго помѣщенія; въ которомъ потолокъ съ его кассетами поддерживали четыре колонны іоническаго характера. Парѳенонъ отличался отъ большинства прежнихъ и позднѣйшихъ греческихъ храмовъ гармоничностью своихъ частей, изяществомъ своихъ размѣровъ, легкимъ размахомъ своихъ съ виду прямыхъ линій, — качествами, которыя скорѣе чувствуются глазомъ, чѣмъ поддаются описанію. Благодаря именно этимъ качествамъ, Парѳенонъ, къ пластическимъ украшеніямъ котораго мы еще вернемся, считается самымъ классическимъ изъ всѣхъ классическихъ зданій.



Планъ храма Аполлона близъ Фигалейи, въ Аркадіи. По Дурму.

Главный строитель Парѳенона, Иктинъ, надѣлилъ и другіе пункты важными сооруженіями, изъ которыхъ два, храмъ въ Элевзисѣ и храмъ Аполлона въ Бассахъ, сохранили за собою славу до нашихъ дней. Храмъ на берегу голубой бухты Элевзиса, такъ называемый Телестеріонъ, еще изстари отличался оригинальностью своей формы: это былъ квадратный въ планѣ залъ съ колоннами, напоминавшій собою подобнаго рода зданія египтянъ и персовъ. Послѣ того, какъ онъ былъ разрушенъ персами, Иктинъ получилъ въ 440 г. порученіе воздвигнуть его вновь въ бо̀льшемъ, сравнительно съ прежнимъ, масштабѣ, и съ этого времени внутренность его представляла собою цѣлую рощу сорока



Капитель колонны и фризъ храма Аполлона близъ Фигалейи, въ Аркадіи. По Дурму.

двухъ (6×7) колоннъ. Дорическій портикъ съ восточной его стороны былъ пристроенъ только въ концѣ IV-го столѣтія Филономъ. Планъ храма Аполлона близъ Фигалейи, въ Аркадіи (см. верхній рис. на стр. 372) былъ сочиненъ Иктиномъ вскорѣ послѣ 430 г. Здѣсь первоначально находился небольшой, простенькій храмъ. Иктинъ, въ благодарность за прекращеніе чумы, свирѣпствовавшей въ этой здоровой, свѣжей, лѣсистой мѣстности, окружилъ старый храмъ новою постройкою съ колоннадою. Замѣчательно, что новый храмъ былъ построенъ подъ прямымъ угломъ къ старому, такъ что своею короткою лицевою стороною онъ былъ обращенъ

Храмъ на рыночной площади въ Аѳинахъ (Ѳезейонъ). Съ фотографіи.

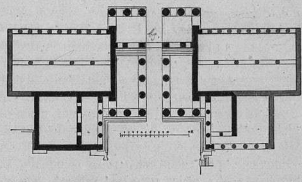
не на востокъ, какъ этотъ послѣдній, а на сѣверъ. Вслѣдствіе этого целла стараго храма вошла въ заднюю часть целлы, но такъ, что, когда ея сѣверная стѣна была снесена, получился особый входъ на восточной длинной сторонѣ новаго храма. По внѣшности, этотъ новый храмъ представлялъ собою продолговатый периптеръ, съ 6-ю колоннами въ каждой изъ короткихъ и съ 15-ю въ каждой изъ длинныхъ сторонъ. Колонны были въ немъ еще болѣе прямолинейнаго профиля, чѣмъ въ Парѳенонѣ. Развитіе стиля въ этомъ отношеніи происходило съ ненарушаемою послѣдовательностью. Внутри новой целлы было по пяти боковыхъ капеллъ съ каждой длинной стороны. Выступы стѣны, отдѣлявшіе капеллу отъ капеллы, оканчивались каждый неполною колонною іоническаго ордена, а именно $^{3}/_{4}$ колонны. Капителямъ этихъ неполныхъ колоннъ со всѣхъ трехъ ихъ сторонъ была дана форма лицевой стороны іонической капители, для того, чтобы при взглядѣ на нихъ

сбоку онѣ не представляли свѣсившихся и свернутыхъ подушекъ. По своимъ огромнымъ волютамъ и двучленнымъ киматіямъ безъ всякаго валика, эти капители считаются представительницами первоначальнаго западнаго типа іоническаго ордена (см. нижній рис. на стр. 372). Но въ томъ мѣстѣ, гдѣ новая постройка открывалась въ старую небольшую целлу, находилась колонна съ коринѳской капителью, — быть можетъ, самой старой коринѳской капителью, какая намъ извѣстна (см. средн. рис. на стр. 367). Ея чашеобразная форма еще несовсѣмъ замаскирована лиственнымъ вѣнцомъ. Нижній двойной рядъ аканѳовыхъ листьевъ окружаетъ только нижнюю часть чаши, изъ которой по угламъ поднимаются вверхъ стебли, сопровождаемые до нѣкоторой высоты болѣе длинными аканѳовыми листьями. Внутренность храма была обильно украшена пластическими произведеніями. По антаблементу іоническихъ неполныхъ колоннъ целлы тянулся знаменитый скульптурный фризъ, находящійся теперь въ Британскомъ музеѣ. Въ совокупности всѣхъ частей этого храма былъ виденъ большой шагъ архитектуры впередъ въ отношеніи бо̀льшей свободы и бо̀льшаго разнообразія всѣхъ деталей. Это былъ вѣроятно первый храмъ, въ которомъ одновременно употреблены были колонны всѣхъ трехъ орденовъ.

Къ древнѣйшимъ дорическимъ храмамъ второй половины V-го столѣтія въ Аттикѣ принадлежатъ, кромѣ разсмотрѣнныхъ нами, храмъ Немезиды въ Рамнѣ, храмъ Аѳины на предгоріи Сунія и сооруженный изъ пентелійскаго мрамора храмъ на рыночномъ холмѣ въ Аѳинахъ, который памятенъ всякому, кто его видѣлъ, какъ сохранившійся лучше всѣхъ другихъ греческихъ храмовъ (см. рис. на стр. 373). Первоначальное названіе его храмомъ Тезея (Ѳезейонъ) оказалось неосновательнымъ; предположеніе, будто онъ былъ посвященъ Гефесту, также вызвало возраженія, хотя Зауеръ, въ своемъ новомъ большомъ сочиненіи, и отстаиваетъ это мнѣніе. По своей конструкціи, это зданіе, со своею окружною галереей, имѣющей 6 колоннъ въ короткихъ сторонахъ и 13 въ длинныхъ, не представляетъ ничего особеннаго, если не считать бо̀льшей противъ обыкновеннаго глубины передней стороны окружной галереи, а также отступленія отъ обычнаго размѣщенія скульптурныхъ украшеній. Изъ метоповъ, пластическими изображеніями украшены только метопы передней стороны и четыре первые метопы каждой длинной стороны храма, а на фризѣ целлы они находились только на обѣихъ короткихъ сторонахъ, немного заходя, однако, и на длинныя стороны. Въ остальномъ, этотъ храмъ отличался правильностью размѣровъ и солидностью. Вмѣстѣ съ В. Гурметтомъ и Дёрпфельдомъ мы полагаемъ, что онъ построенъ нѣсколько позже Парѳенона.

Когда Парѳенонъ былъ уже почти оконченъ, Периклъ поручилъ архитектору Мнезиклу обратить въ роскошное, величественное зданіе входныя ворота на западной сторонѣ акропольской горы (см. верхній рис. на стр. 375). Эти такъ называемыя Пропилеи, сооруженіе которыхъ

продолжалось приблизительно съ 437 по 432 г., принадлежать, даже въ своемъ настоящемъ, разрушенномъ состояніи, къ знаменитѣйшимъ постройкамъ въ мірѣ. Планъ ихъ — вообще такой же, какъ и пропилеевъ тиринѳскаго акрополя: къ стѣнѣ, въ которой находятся ворота, примыкаетъ съ внутренней и внѣшней сторонъ по галереѣ съ колоннами; только планъ всей постройки расширенъ, усложненъ и съ удивительнымъ искусствомъ сообразованъ съ условіями мѣстности. Въ стѣнѣ устроено пять пролетовъ для входовъ, изъ которыхъ средній — самый широкій, а два крайніе — самые узкіе. Внутрь, къ площади акрополя, былъ обращенъ портикъ о шести дорическихъ колоннахъ, съ фронтономъ; съ обѣихъ сторонъ этого, выдывавшагося впередъ, средняго портика были проектированы, какъ это было доказано въ послѣднее время, двѣ широкія и глубокія галереи съ колоннами. Снаружи, въ сторону крутого подъема на акрополь, выходилъ другой, болѣе глубокій портикъ съ фронтономъ, также о шести дорическихъ колоннахъ, которыя отстояли отъ стѣны съ воротами настолько, что средній проходъ между ними къ главнымъ изъ этихъ воротъ былъ съ обоихъ своихъ боковъ ограниченъ тремя іоническими колоннами. Флигеля на выступающихъ впередъ утесахъ на высотѣ этого наружнаго портика были окончены по крайней мѣрѣ отчасти. Флигель, находившійся слѣва отъ идущаго въ акрополь посѣтителя, былъ украшенъ картинами и потому назывался „Пинакотекою“. Шесть іоническихъ колоннъ внутри западнаго портика отличались благородной простотой (см. нижній рис. на этой стр.). Киматій ихъ капителей, покрытый со всѣхъ сторонъ очень выпуклыми овами, сильно выдается впередъ. Клинообразныя пальметты въ углахъ волютъ помѣщаются на гладкой вставкѣ, отдѣляющей подушку съ волютами отъ киматія и не переходящей на эту послѣднюю. Пухштейнъ говоритъ: „Мнезиклъ, давъ снова сильное развитіе киматію, грозившему захирѣть, возвратился къ образцамъ VI-го столѣтія, положилъ новыя основы для всего развитія іонической капители и открылъ для него опредѣленный путь“. Всѣ формы этой роскошной постройки отличались силой и граціей.

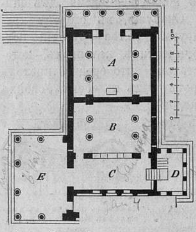


Планъ пропилеевъ Мнезикла въ аѳинскомъ акрополѣ. По Дурму.

Капитель колонны въ пропилеяхъ Мнезикла. По Пухштейну.

По смерти Перикла (въ 429 до Р. Х.), противная ему партія, ставшая во главѣ правленія, соорудила, не обративъ вниманія на вредъ для общаго впечатлѣнія пропилеевъ Мнезикла, въ косомъ положеніи относительно ихъ, на западномъ выступѣ акропольской горы небольшой храмъ богини побѣдъ, капеллу Аѳины-Никѣ. Храмъ „Никѣ Аптеросъ“, Безкрылой Побѣды, какъ его обыкновенно называютъ, былъ возстановленъ нѣмецкими учеными и архитекторами въ 1835 и 1836 гг. при помощи его обломковъ и теперь высится, какъ и прежде, на бастіонѣ надъ подъемомъ на акрополь. Онъ состоитъ лишь изъ небольшой целлы съ западнымъ и восточнымъ портиками, о четырехъ іоническихъ колоннахъ каждый, безъ антовъ. Слѣдовательно, онъ — образецъ того, что на языкѣ ученыхъ архитекторовъ называется тетрастильнымъ простилемъ. Капители его колоннъ похожи на капители колоннъ Мнезикла, но представляютъ дальнѣйшее развитіе въ томъ отношеніи, что клиновидныя пальметты отчасти переходятъ на овы киматія (см. верхн. рис. на этой стр.). Роскошное рельефное украшеніе тянулось вокругъ всего этого небольшого храма, производившаго впечатлѣніе какъ-бы нарядной шкатулки временъ тонкаго вкуса.

Капитель колонны храма „Безкрылой Побѣды“ въ Аѳинахъ. По Пухштейну.



Планъ Эрехѳейона въ аѳинскомъ акрополѣ. По Михаэлису-Шпрингеру.

Послѣ Никіева мира, который на короткое время прервалъ пелопоннесскую войну, свирѣпствовавшую передъ тѣмъ десять лѣтъ, старый, по необходимости возстановленный Пизистратовъ храмъ Аѳины-Поліады и Посейдона-Эрехѳея былъ снова сломанъ, для того, какъ мы полагаемъ вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, чтобы дать мѣсто великолѣпному мраморному сооруженію, простиравшемуся до наружнаго сѣвернаго края акрополя. Это новое зданіе, постройка котораго продолжалась съ перерывами вѣроятно до 407 г., получило всемірную извѣстность подъ названіемъ Эрехѳейона. Рѣдко бывало, чтобы необходимость становилась выгоднымъ условіемъ въ такой степени, какъ при пользованіи неровностью почвы, на которой воздвигнутъ этотъ прелестный храмъ. У него не было окружной колоннады, но онъ былъ украшенъ со всѣхъ сторонъ колоннами или портиками (см. нижній рис. на этой стр.). Восточная целла, посвященная Аѳинѣ-Поліадѣ, имѣла портикъ о шести іоническихъ колоннахъ, безъ антовъ (см. рис. на стр. 377). Западная короткая стѣна болѣе глубоко лежавшей западной целлы, посвященной тремъ

древне-аттическимъ божествамъ земли, была съ наружной стороны расчленена четырьмя великолѣпными іоническими полуколоннами между антами и въ пространствахъ между этими полуколоннами прорѣзана тремя высокими окнами. Къ этой западной целлѣ примыкали два портика, одинъ съ сѣверной, другой съ южной стороны; въ сѣверный портикъ, имѣвшій шесть іоническихъ колоннъ и увѣнчанный фронтономъ, выходила обрамленная главная дверь целлы; южный портикъ не имѣлъ фриза, и его архитравъ, состоявшій изъ трехъ частей, подпирали

Видъ развалинъ Эрехѳейона съ южной стороны. Съ фотографіи.

шесть мраморныхъ фигуръ молодыхъ женщинъ (коръ или каріатидъ), стоявшихъ на высокомъ парапетѣ. Женскія фигуры аѳинскаго Эрехѳейона, такимъ образомъ, служили, какъ и мужскія фигуры въ храмѣ Зевса въ Агригентѣ, подпорами балокъ. Въ этомъ значеніи, и тѣ и другія фигуры перешли во всемірное искусство подъ названіемъ каріатидъ и атлантовъ. Всѣ отдѣльныя части Эрехѳейона отличаются чистою красотою пропорцій, тонкимъ изяществомъ и роскошью формъ. Базы его колоннъ имѣютъ, сравнительно съ многосложными подножіями колоннъ Малой Азіи, болѣе простую форму, которую мы находимъ уже въ колоннахъ пропилеевъ и храма Безкрылой Побѣды. Эти базы состоятъ изъ двухъ валовъ, раздѣленныхъ одинъ отъ другого выкружкою, причемъ верхній валъ у колоннъ сѣвернаго портика украшенъ узоромъ въ видѣ плетенья (см. верхній рис. на стр. 378). Соотвѣтственно этому, и

въ капители надъ полосою рельефныхъ овъ киматія находится также валикъ (см. нижній рис. на этой стр.), составлявшій, по Пухштейну, необходимую принадлежность древнѣйшей іонической капители; онъ также украшенъ плетеньемъ. Пышный вѣнецъ изъ вертикально-стоящихъ пальметтъ образуетъ какъ-бы особую шейку подъ капителью колоннъ Эрехѳейона; въ такомъ же пальметномъ вѣнкѣ на капителяхъ антовъ является аканѳовый прилистникъ. На роскошномъ обрамленіи сѣверной двери западной целлы, образующемъ нѣсколько уступовъ, и увѣнчанномъ карнизомъ на консоляхъ, вмѣстѣ съ извѣстными греческими мотивами орнамента снова получаетъ мѣсто себѣ древняя восточная розетка. Ни одно изъ произведеній греческаго зодчества не было такъ свободно и живописно по расположенію и такъ изящно и граціозно по отдѣльнымъ своимъ формамъ, какъ двойной храмъ Эрехѳейона. Но сооруженія поры великаго перваго расцвѣта греческаго искусства только тогда представятся намъ во всемъ своемъ блескѣ, когда мы мысленно дополнимъ ихъ украшавшими ихъ произведеніями.

База колонны сѣвернаго портика Эрехѳейона. По Баумейстеру.

Первый художникъ, надѣленный, по мнѣнію такихъ греческихъ знатоковъ, какъ Аристотель, великимъ дарованіемъ, былъ живописецъ, а именно представитель монументальной стѣнной живописи возвышеннаго стиля. Его звали Полигнотомъ. Онъ былъ іоніецъ, родомъ съ Ѳазоса, самаго сѣвернаго изъ крупныхъ острововъ Эгейскаго моря. Но художественный талантъ увлекъ его въ центры эллинской жизни. Въ Аѳинахъ, гдѣ были дарованы ему права гражданства, онъ сталъ при Кимонѣ во главѣ кружка художниковъ, изъ числа которыхъ извѣстны Миконъ, его соперникъ въ дружественномъ соревнованіи, и Панэнъ, болѣе молодой его современникъ, стремившійся сравняться съ нимъ Въ сосѣдней Беотіи, въ Платеѣ, онъ работалъ одновременно съ Оназіемъ, и наконецъ, по мнѣнію Роберта, съ которымъ согласны и мы, написалъ въ 540 г. до Р. Хр. величественныя стѣнныя картины, въ которыхъ его талантъ выказался во всей своей силѣ.

Капитель колонны сѣвернаго портика Эрехѳейона. По Пухштейну.

Самыми ранними произведеніями Полигнота въ Аѳинахъ были три картины на стѣнахъ храма Тезея, возвеличивавшія этого древне-аттическаго національнаго героя: его битва съ амазонками, укрощеніе имъ кентавровъ на свадебномъ пиршествѣ лапитовъ и его бѣгство въ морскую пучину къ своей матери, Ѳетидѣ. Послѣдняя изъ этихъ картинъ была

написана собственно Микономъ, а обѣ первыя мы считаемъ себя, вмѣстѣ съ Робертомъ, въ правѣ попрежнему причислять къ созданіямъ самого Полигнота. Почти одновременно съ этимъ, въ Анакейонѣ, храмѣ Діоскуровъ, Полигнотъ изобразилъ похищеніе дочерей Левкиппа божественными близнецами, а Миконъ написалъ отъѣздъ аргонавтовъ въ Колхиду. Послѣ того Полигнотъ былъ приглашенъ въ Платею, въ сосѣднюю Беотію. „Умерщвленіе Одиссеемъ жениховъ“ въ портикѣ храма Аѳины-Арейи въ этомъ городѣ принадлежало къ числу самыхъ замѣчательныхъ его работъ. Возвратившись въ Аѳины, онъ, въ сотрудничествѣ съ Микономъ, а можетъ быть при помощи и Панэна, украсилъ портикъ Пейсіанакса, который въ то время назывался „stoa poikile“, т. е. „пестрою галереей“, четырьмя стѣнными картинами, изъ которыхъ двѣ находились на сплошной стѣнѣ длинной стороны зданія, а двѣ другія на выступавшихъ короткихъ стѣнахъ; здѣсь Полигнотъ изобразилъ взятіе Трои, Миконъ — битву аѳинянъ съ амазонками, Панэнъ, какъ надо полагать, вмѣстѣ съ Микономъ — мараѳонскую битву съ портретами участвовавшихъ въ ней вождей.

Во всякомъ случаѣ, Полигнотъ достигъ уже до полнаго развитія своей творческой силы, когда жители Книда пригласили его въ Дельфы, съ тѣмъ, чтобы онъ украсилъ ихъ галерею для собраній, лесхе, двумя большими стѣнными картинами. Въ отдѣленіи справа отъ входа, въ „Иліуперсисѣ“, были представлены послѣднія сцены взятія Трои и отъѣздъ изъ нея побѣдоносныхъ грековъ, а въ лѣвомъ отдѣленіи, въ „Некійѣ“, — Одиссей у ясновидца Тирезія въ подземномъ царствѣ и вся жизнь тѣней въ Гадесѣ.

Эти картины, какъ предполагали еще Жираръ, Видузекеръ и др., и какъ основательно доказываетъ Шрейберъ, красовались на главной стѣнѣ галереи по обѣимъ сторонамъ средняго входа и были самыми извѣстными и высоко цѣнимыми изъ стѣнныхъ картинъ древности. Ни одной изъ другихъ картинъ Павзаній не описалъ такъ подробно; онъ не упустилъ изъ виду, какъ кажется, ни одной изъ ихъ фигуръ. Своимъ сухимъ перечисленіемъ фигуръ, хотя и по группамъ, но въ ихъ послѣдовательности, онъ вызвалъ рядъ литературныхъ и художественныхъ попытокъ возстановить эти картины цѣликомъ; однако всѣ эти попытки, вслѣдствіе безчисленности допустимыхъ предположеній, будутъ смѣняться новыми и новыми до тѣхъ поръ, пока академическія задачи не перестанутъ возбуждать остроуміе ученыхъ. Невозможность достиженія неоспоримыхъ результатовъ по этой части лучше всѣхъ слѣдовавшихъ за нимъ писателей понималъ Гёте. Старое предположеніе, будто фигуры были расположены въ два или три ряда, одинъ надъ другимъ, окончательно опровергнуто Робертомъ чрезъ указаніе на рисунки аттическихъ краснофигурныхъ вазъ, очевидно представляющіе подражаніе пріемамъ и мотивамъ Полигнота въ расположеніи фигуръ несвязными рядами и наполовину или совершенно однѣ надъ другими. Впрочемъ, лучшее, что было на-

писано о стѣнныхъ картинахъ Полигнота, принадлежитъ Шёне и Шрейберу. Реставрація Шрейбера, строго держась описанія, даннаго Павзаніемъ, тщательно слѣдуетъ закону „приспособленія къ пространству и заполненія пространства“, закону „соотвѣтствія между фигурами и группами“ и закону „духовной конструкціи, связанной съ каждымъ отдѣльнымъ расположеніемъ“. На самомъ дѣлѣ, мы не можемъ представить себѣ стѣнной живописи Полигнота и его сотрудниковъ лишенною строгой, величественной и понятной монументальности въ духѣ этихъ законовъ. Изъ всего, что сообщаютъ литературные источники и что заставляютъ насъ предполагать немногіе сохранившіеся остатки тогдашней античной живописи, съ очевидностью вытекаетъ, что картины „ѳазосской“ школы еще далеко не дошли до дѣйствительнаго перспективнаго воспроизведенія явленій природы. Задняго пространственно-замкнутаго плана въ нихъ, навѣрное, не было. Отдѣльные деревья и кусты, какъ напр. ива, подъ которой сидѣлъ Орфей, отдѣльные корабли, палатки, дома и части стѣнъ, какъ напр. части троянской стѣны, изъ-за которой виднѣлся деревянный конь, полосы воды на переднемъ планѣ въ обѣихъ картинахъ, море въ „Иліуперсисѣ“, чрезъ которое просвѣчивали камни, Ахеронъ съ подобными тѣнямъ рыбами въ „Некійѣ“—всѣ намеки этого рода казались достаточными для передачи ландшафта. Объ игрѣ свѣта и тѣней еще не было и помина: все изображенное выступало на фонѣ стѣны въ видѣ благородныхъ, простыхъ очерковъ, плоско иллюминированныхъ сравнительно немногими красками. Фигуры были натуральной величины, фонъ стѣны свѣтлый. Обыкновенно положеніе предметовъ въ пространствѣ, одинъ позади другого, обозначалось чрезъ помѣщеніе ихъ одинъ надъ другимъ, хотя это и не мѣшало отдѣльнымъ фигурамъ частью пересѣкать и покрывать другъ друга; даже о томъ, чтобы изображать отдаленные предметы, т. е. находящіеся выше, въ меньшемъ масштабѣ, еще не приходило художникамъ въ голову. Но именно этому простому способу трактованія темы, подходящему къ плоскостному характеру поверхности стѣнъ, въ высокой степени было свойственно производить сильное, монументально-декоративное впечатлѣніе. Отдѣльные эпизоды, которые Полигнотъ заимствовалъ, связывая ихъ между собой, изъ разныхъ эпическихъ поэмъ, пояснялись именами, выставленными надъ каждой фигурой. Но фигуры, по нашему представленію, были изображены уже не исключительно въ профильномъ положеніи и являлись до нѣкоторой степени въ раккурсахъ; глаза у нихъ навѣрное были поставлены правильно, губы очерчены свободно; „греческій профиль“ этихъ фигуръ былъ уже выработанъ, и — что всего важнѣе — пропорціи частей тѣла были вѣрны, хотя еще слишкомъ строги. Во всѣхъ указанныхъ отношеніяхъ Полигнотъ долженъ былъ подвинуть непрерывно развивавшуюся въ одномъ и томъ же направленіи живопись далеко дальше того, до чего довелъ ее Кимонъ Клеонскій (ср. стр. 331). По словамъ Плинія, Полигнотъ первый сталъ изображать женщинъ въ просвѣчивающей одеждѣ и съ многоцвѣтными

головными уборами, первый сталъ писать лица съ открытымъ ртомъ, въ которомъ виднѣются зубы, первый началъ давать физіономіямъ разнообразное движеніе. Съ своей стороны, Аристотель отмѣчаетъ и указываетъ идеальность формъ Полигнота и, восхваляя его, говоритъ, что этотъ мастеръ возвысилъ человѣка надъ природой, тогда какъ другіе изображали его согласно съ природою или даже ниже ея; внутреннее величіе и внутреннюю правду Полигнотовскихъ характеристикъ онъ опредѣляетъ словомъ „ethos", которое въ то время выражало лишь моральное качество, но вскорѣ получило значеніе самодовлѣющаго уравновѣшеннаго образа мыслей, противуположнаго страстному возбужденію, „паѳосу".

Вопросъ о томъ, были ли стѣнныя картины Полигнота собственно фрески на известковомъ грунтѣ, или же онѣ были исполнены темперою на мраморѣ или на деревянныхъ доскахъ, сильно занималъ ученыхъ давнопрошедшихъ десятилѣтій, и послѣ того, какъ многіе десятки лѣтъ подъ рядъ его рѣшали въ пользу фресковой живописи, снова съ нѣкотораго времени сталъ спорнымъ и выдвинулся на первый планъ. На основаніи одного мѣста въ позднѣйшей литературѣ думаютъ, что картины „пестрой галереи" въ Аѳинахъ были написаны на деревянной облицовкѣ стѣнъ, но это слѣдуетъ считать не больше, какъ предположеніемъ. Такъ какъ всѣ сохранившіяся стѣнныя картины древности, начиная съ египетскихъ и микенскихъ и кончая помпейскими и римскими позднѣйшей эпохи, исполнены на камнѣ или на известковой штукатуркѣ, то нѣтъ основанія предполагать, чтобы большинство стѣнныхъ картинъ ѳазосской школы было писано на деревѣ; и мы, вмѣстѣ съ Отто Доннеромъ фонъ-Рихтеромъ, полагаемъ, что онѣ исполнялись по сырой извести, а слѣдовательно были настоящія фрески. Хотя Плиній сообщаетъ, что Полигнотъ былъ уже знакомъ съ восковою живописью, о которой мы будемъ говорить впослѣдствіи, однако, судя по всему, что намъ извѣстно о ней, знаменитый греческій живописецъ прибѣгалъ къ ней не для стѣнныхъ своихъ картинъ, а только для менѣе крупныхъ работъ въ иномъ родѣ.

О нѣкоторыхъ сторонахъ внѣшняго впечатлѣнія стѣнной живописи Полигнота мы приблизительно составимъ себѣ понятіе, вопервыхъ, по нѣкоторымъ изъ этрусскихъ стѣнныхъ картинъ V-го столѣтія, исполненнымъ красками по бѣлому фону, — картинъ, съ которыми мы познакомимся впослѣдствіи, а вовторыхъ, по такъ называемымъ „Полигнотовскимъ" вазамъ Роберта, Дюммлера, Мильхгёфера и др. Къ ихъ числу принадлежатъ кратеръ съ изображеніемъ Аталанты въ Museo Civico, въ Болоньѣ, знаменитый лекиѳъ съ битвой амазонокъ, въ неаполитанскомъ музеѣ, и драгоцѣнный сосудъ съ танцующими менадами, въ берлинскомъ музеѣ. Дѣйствительно, изображеніе Тезея въ морской пучинѣ на кратерѣ болонскаго Museo Civico, равно какъ и изображеніе отъѣзда аргонавтовъ, на кратерѣ въ парижскомъ Луврѣ (см. рис. на 382 стр.), особенно характерное по строгости стиля, вызываютъ въ нашемъ умѣ представленіе

о вышеупомянутыхъ картинахъ Микона въ Анакейонѣ. Но подобныя подражанія едва-ли могутъ дать намъ понятіе о благородствѣ формъ и о духовномъ величіи произведеній Полигнота. Служить для этого скорѣе могли бы дошедшія до насъ работы современныхъ Полигноту или жившихъ нѣсколько позже его аттическихъ скульпторовъ; что же касается до вазъ, то напр. прелестный сосудъ для молока съ изображеніемъ Орфея, находящійся въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 383), или прекрасные рисунки красками по бѣлому фону аттическихъ лекиѳовъ, позволяютъ намъ по крайней мѣрѣ до нѣкоторой степени

Отъѣздъ аргонавтовъ, рисунокъ на древне-греческой вазѣ въ стилѣ Полигнота. По „Monumenti dell' Instituto" XI.

догадываться о томъ, каковъ былъ языкъ формъ Полигнотовскаго искусства.

Мы почти не въ состояніи представить себѣ, какъ велико было вліяніе живописи Полигнота и его товарищей на все греческое искусство, на скульптуру и на живопись V-го вѣка до Р. Х. Быть можетъ, не будетъ преувеличеніемъ, если, на основаніи описанія Павзанія, мы прійдемъ къ заключенію, что отдѣльные мотивы, какъ напр. мотивъ сидящаго человѣка, охватившаго руками свое лѣвое колѣно, или юноши, поставившаго свою ногу на утесъ, и т. п., всюду, гдѣ бы они ни повторялись въ искусствѣ V-го столѣтія, постоянно были заимствованія изъ картинъ Полигнота; не будетъ также преувеличеніемъ находить мотивы Полигнота даже въ Фидіевскихъ рельефахъ Парѳенона. Дѣйствительно, наиболѣе выдающіеся авторы древности осыпаютъ ѳазосскаго живописца похвалами, которыя были бы непонятны, если бы онъ не принадлежалъ къ вліятельнымъ геніямъ своего времени.

Великая, монументальная живопись, повидимому, угасла въ Греціи

вмѣстѣ съ отпрысками искусства Полигнота. Наслѣдіемъ этого искусства явилась станковая живопись, которая попрежнему исполнялась еще темперою при помощи кисти, не обратилась въ восковую живопись, пользовавшуюся шпателемъ. Относительно вопросовъ техники, мы, вопреки разнорѣчивымъ доводамъ Бергера и Кремера, придерживаемся результатовъ, къ которымъ привели изслѣдованія Доннера. Воспріемницею новорожденной станковой живописи можно считать сценическую живопись. Агаѳархъ Самосскій получилъ, какъ театральный живописецъ, прозвище скенографа и исполнялъ декораціи какъ для послѣднихъ тра-

Орфей, рисунокъ Полигнотовскаго стиля на древне-греческой вазѣ. По Фуртвенглеру въ „Berliner Winkelmann-Programm“.

гедій Эсхила, такъ и для произведеній Софокла. Аполлодоръ Аѳинскій считается первымъ скіаграфомъ, т. е. тѣнеписцемъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ первымъ станковымъ живописцемъ, введшимъ въ технику „смѣшиваніе красокъ между собою и ихъ градаціи сообразно свѣту и тѣнямъ“. Въ древности, термины „скенографія“ и „скіаграфія“ часто употреблялись въ одномъ и томъ же значеніи. Связь между Аполлодоромъ и Агаѳархомъ тѣмъ болѣе кажется вѣроятною, что мы не можемъ представить себѣ живопись декорацій безъ градацій свѣта и тѣней. Точно также мы не можемъ представить себѣ театральныхъ декорацій, написанныхъ безъ соблюденія перспективы; и дѣйствительно, Витрувій сообщаетъ, что Агаѳархъ даже написалъ сочиненіе о театральной живописи, и что этотъ примѣръ побудилъ Демокрита и Анаксагора выпустить въ свѣтъ дальнѣйшія

изслѣдованія о томъ, какъ при помощи проведенія линій отъ извѣстнаго дальнаго пункта достигается въ театральныхъ декораціяхъ подобіе дѣйствительности. Эти древнія понятія о перспективѣ можно предполагать крайне элементарными, но отрицать ихъ нельзя. Во всякомъ случаѣ, прежде всего научились изображать предметы такъ, какъ они представляются съ пункта, лежащаго прямо впереди нихъ, сокращать и сближать между собою параллельныя линіи, уходящія вглубь картинной плоскости. Авторъ настоящаго труда еще двадцать пять лѣтъ тому назадъ пришелъ къ заключенію, правда, заходившему тогда слишкомъ далеко, но въ настоящее время принятому съ нѣкоторыми ограниченіями также Рейшемъ, а именно къ тому, что зачатки ландшафтной живописи слѣдуетъ искать также въ театральной живописи, хотя, конечно, нельзя думать, чтобы картины разсматриваемой эпохи имѣли уже настоящій ландшафтный задній планъ. Ландшафтная живопись пріобрѣла самостоятельное значеніе лишь спустя вѣка, но станковая живопись Аполлодора и его преемниковъ переняла отъ театральной живописи Агаѳарха искусство писать такъ, чтобы фигуры съ моделированными формами тѣла, съ падающимъ на нихъ свѣтомъ и съ тѣнями, а быть можетъ и уже отбрасывавшія отъ себя тѣни, выступали впередъ на болѣе или менѣе обработанномъ заднемъ планѣ, который постепенно сталъ замѣнять собою одноцвѣтный фонъ картинъ. Въ этомъ именно, главнымъ образомъ въ моделировкѣ тѣла свѣтомъ и тѣнями, состояли тѣ громадныя нововведенія, за которыя Плиній называетъ Аполлодора привратникомъ, открывшимъ двери искусства, и первымъ, создавшимъ себѣ кистью вполнѣ заслуженную славу. На самомъ дѣлѣ, направленіе Аполлодора было величайшимъ изъ переворотовъ, какіе только испытала живопись съ древнѣйшихъ временъ своего существованія: плоскость и стильность уступили свое мѣсто тѣлесной, пространственной глубинѣ. Какъ на произведенія Аполлодора, литературные источники указываютъ напр. на молящагося жреца и на Аякса, пораженнаго молніей.

Такъ какъ нововведенія Аполлодора отмѣчаютъ собою границу, за которую высоко-художественная роскошь вазъ уже не могла переступить, оставаясь вѣрной законамъ своего стиля, то, начиная съ этого времени, рисунки на вазахъ даютъ еще меньшее понятіе объ общемъ впечатлѣніи образцовыхъ произведеній станковой живописи. Однако надо замѣтить, что нѣкоторые изъ аттическихъ лекиѳовъ этой эпохи, расписанныхъ красками по бѣлому фону, тѣмъ неменѣе представляютъ попытки моделировать обнаженныя части фигуръ посредствомъ ихъ оттѣненія. Примѣромъ подобной попытки можетъ служить въ особенности описанный Винклеромъ лекиѳъ, находящійся въ берлинскомъ музеѣ и на которомъ изображено оплакиваніе покойника, лежащаго на носилкахъ (см. прилаг. хромолит. табл.: „Плачъ надъ умершимъ“). Но такую моделировку въ этомъ рисункѣ имѣютъ только коричневыя муж-

История искусства. I.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Плачъ надъ умершимъ. Аттическій лекиѳъ въ Берлинскомъ музеѣ.

По Францу Винтеру въ „Berliner Winckelmann-Programm“ 1895.

скія фигуры; головы же, руки и ноги женщинъ, еще болѣе свѣтлыя, чѣмъ свѣтлый глиняный фонъ, написаны безъ тѣней, совершенно плоско. Изображенія этого рода имѣютъ важное значеніе для характеристики переходной ступени развитія греческой живописи.

Для сужденія объ общемъ впечатлѣніи станковыхъ картинъ разсматриваемаго періода могутъ служить, какъ показали то изслѣдованія Роберта, прежде всего нѣкоторыя изъ подражаній такимъ произведеніямъ въ числѣ стѣнныхъ украшеній римской эпохи; таковы, во-первыхъ, сцены изъ жизни женщинъ, написанныя на доскахъ и находящіяся нынѣ въ музеѣ Термъ, въ Римѣ, гдѣ онѣ, среди фресокъ „дома Фарнезе", отличающихся болѣе свободнымъ стилемъ, представляются древними и простыми; затѣмъ слѣдуетъ указать на нѣкоторыя изъ найденныхъ въ Геркуланѣ и хранящихся въ неаполитанскомъ музеѣ картинъ, писанныхъ на мраморныхъ доскахъ, которыя были вмазаны въ штукатурку стѣнъ, въ особенности на картину съ подписью аѳинянина Александра, изображающую на бѣломъ фонѣ пятерыхъ женщинъ, въ граціозныхъ, оживленныхъ позахъ играющихъ въ кости. Такъ какъ оригинальныхъ картинъ Аполлодора не сохранилось, то, въ виду возможнаго сомнѣнія, во всякомъ случаѣ вѣрнѣе основывать свое понятіе объ его стилѣ на свидѣтельствѣ литературныхъ источниковъ, чѣмъ на позднѣйшихъ подражаніяхъ ему, умышленно поддѣланныхъ подъ его старинный стиль.

Первымъ преемникомъ Аполлодора былъ Зевксисъ, котораго самъ Аполлодоръ, въ одной изъ сочиненныхъ имъ эпиграммъ, называетъ похитителемъ своего искусства. За Зевксисомъ слѣдовали Парразій и Тиманѳъ. Оба эти художника обыкновенно выставляются въ качествѣ главныхъ представителей іонической школы временъ пелопоннесской войны, въ противуположность древне-аттической школѣ, о которой мы говорили до сего времени. Сравнительно съ мастерами IV-го столѣтія, слѣдовавшими за ними, названные художники отличались еще простотой въ передачѣ цвѣтовыхъ оттѣнковъ, и во всякомъ случаѣ еще не ушли далеко въ живописномъ изображеніи задняго плана. Но за то они щеголяли вѣрною натурѣ моделировкою фигуръ, поразительными эффектами свѣта и тѣней, необыкновенною подвижностью фигуръ и группъ. Эѳосу искусства Полигнота они противопоставляли болѣе живописную прелесть свѣжей, хотя все еще идеализированной естественности. Аристотель прямо говоритъ: „живопись Зевксиса не обладаетъ эѳосомъ". Но именно новизна и правдивость живописи упомянутыхъ художниковъ и натуральность ихъ произведеній оказывали на ихъ современниковъ огромное впечатлѣніе и привлекали къ нимъ общую симпатію. Анекдоты о томъ, какъ Зевксисъ изобразилъ виноградъ до такой степени правдоподобно, что птицы прилетали клевать его, а Парразій такъ вѣрно написалъ въ своей картинѣ занавѣску, что самъ Зевксисъ просилъ его отдернуть ее, достаточно характеризуютъ тѣ качества

этихъ художниковъ, которыя приводили въ удивленіе весь древній міръ. Если въ новѣйшее время для сужденія объ этой школѣ обращались къ рисункамъ на нѣкоторыхъ вазахъ, то лишь для изученія собственно мотивовъ фигуръ, такъ какъ станковая живопись шла уже своимъ путемъ. Объ общемъ впечатлѣніи произведеній названныхъ мастеровъ даютъ понятіе, съ одной стороны, картины въ родѣ вышеупомянутой „Игры въ кости" Александра, относящіяся, быть можетъ, даже къ болѣе поздней порѣ, а еще лучше — и въ этомъ мы твердо настаиваемъ вопреки другимъ — римскія и помпейскія стѣнныя картины того болѣе строгаго характера, который отличается простой группировкою на гладкомъ, одноцвѣтномъ заднемъ планѣ. Вѣдь и у нѣкоторыхъ великихъ живописцевъ XVI-го столѣтія по Р. Х. мы находимъ то ровный черный фонъ, то сочиненный соотвѣтственно сюжету задній планъ.

Зевксисъ былъ родомъ изъ Гераклеи, вѣроятно большого города этого названія въ Южной Италіи. Повидимому, онъ былъ ученикомъ Аполлодора въ Аѳинахъ, но бо̀льшую часть своей жизни провелъ въ Эфесѣ, вслѣдствіе чего причисляютъ его къ іонической школѣ. Картина его, изображавшая Зевса на тронѣ, окруженнаго богами, была великолѣпна. Прочія произведенія Зевксиса на миѳологическіе сюжеты, судя по преданію, имѣли болѣе или менѣе жанровый характеръ; несомнѣнно, что таковы были его „Семейство кентавровъ, забавляющихся на зеленой муравѣ", его „Пенелопа", славившаяся приданной ей скромностью, его „Увѣнчанный розами Эротъ", написанный для храма Афродиты въ Аѳинахъ, и его знаменитая „Елена" въ храмѣ Геры-Лакиніи, близъ Кротона, въ Южной Италіи. Для этой картины, какъ гласитъ преданіе, позировали предъ художникомъ красивѣйшія дѣвушки города, чтобы онъ могъ соединить въ одной фигурѣ совершенства ихъ всѣхъ.

Парразій былъ родомъ изъ Эфеса, слѣдовательно іонiецъ, но работалъ, хотя и временно, въ Аѳинахъ, гдѣ получилъ права гражданства. Одинъ перечень его произведеній свидѣтельствуетъ о томъ, что въ изображеніи душевныхъ состояній онъ превзошелъ Зевксиса. Такія картины, какъ его „Скованный Прометей", ради котораго, по словамъ позднѣйшихъ риторовъ, онъ замучилъ до смерти старика-раба, или его „Одиссей", въ котораго онъ вложилъ выраженіе притворнаго безумія, или его „Филоктетъ, терзаемый страданіями на островѣ Лемносѣ", были произведенія, выходившія за предѣлы той области, въ которой вращалось творчество Зевксиса. Въ этихъ произведеніяхъ видимо отражалось вліяніе трагедіи. До какой степени Парразій любилъ и умѣлъ воспроизводить самыя сложныя душевныя движенія, о томъ свидѣтельствуетъ его картина, изображавшая демосъ, аѳинскую чернь; представивъ ее всего въ одной фигурѣ, онъ выразилъ въ ней однако всѣ свойства, которыя приписывали демосу, представилъ его запальчивымъ, несправедливымъ, непостояннымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ уступчивымъ, кроткимъ и милосердымъ; „и все это было выражено въ одномъ и томъ же образѣ одно-

временно“, замѣчаетъ Плиній. Но и самымъ способомъ изображенія Парразій, по мнѣнію всѣхъ древнихъ знатоковъ искусства, превосходилъ Зевксиса. Плиній, ссылаясь на положительныя показанія греческихъ писателей по части искусства, говоритъ, что этотъ мастеръ примѣнилъ къ живописи ученіе о соотношеніяхъ, началъ придавать лицу краснорѣчивое выраженіе, волосамъ на головѣ красивую укладку, очертаніямъ рта кроткую прелесть и, по признанію художниковъ, стяжалъ пальму первенства въ обработкѣ контуровъ. Что въ этой оцѣнкѣ творчества Парразія идетъ рѣчь, какъ указалъ на то еще Бруннъ, о совершенствѣ моделировки тѣла, слѣдуетъ изъ дальнѣйшихъ словъ Плинія: „ибо — прибавляетъ онъ — оконечность должна округляться сама собою и представляться такимъ образомъ, какъ будто было нѣчто позади нея и будто она сама выказываетъ то, что скрывается за нею“. Заключить по этимъ словамъ, что Парразій, въ противоположность Зевксису, былъ живописецъ только очерковъ, вполнѣ противорѣчило бы положенію этого художника въ исторіи искусства.

Третій мастеръ „іонической школы“, Тиманѳъ, родился вѣроятно на іоническомъ островѣ Киѳносѣ. Впослѣдствіи онъ жилъ, повидимому, въ Сикіонѣ. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ его цѣнили даже выше Парразія. Какъ послѣдній одержалъ побѣду надъ Зевксисомъ въ упомянутомъ выше состязаніи по живописи, такъ Тиманѳъ превзошелъ Парразія въ состязаніи съ нимъ на остр. Самосѣ при исполненіи картинъ, изображавшихъ „Споръ между Одиссеемъ и Аяксомъ изъ-за вооруженія Ахиллеса“. Картина Тиманѳа „Жертвоприношеніе Ифигеніи“ была въ древности одною изъ самыхъ знаменитыхъ и наиболѣе нравившихся любителямъ искусства. Онъ представилъ жреца Калхаса стоящимъ у алтаря, на которомъ Ифигенія должна быть принесена въ жертву, и объятымъ печалью; еще болѣе печальнымъ изображенъ былъ Одиссей, а въ лицѣ Менелая, какъ говорятъ, было выражено столько горя, сколько до той поры не удавалось выражать ни одному художнику. Что касается до Агамемнона, отца Ифигеніи, то онъ былъ изображенъ съ головою, закрытою плащемъ, потому что художникъ не чувствовалъ себя въ силахъ выразить въ ней великую скорбь. На извѣстной Помпейской стѣнной картинѣ того же сюжета, Агамемнонъ представленъ также накинувшимъ себѣ на голову плащъ. Нельзя предполагать, чтобы эта картина, хранящаяся теперь въ неаполитанскомъ музеѣ, была во всѣхъ своихъ частяхъ вполнѣ точною копіею съ произведенія Тиманѳа: въ ней Ифигенію несутъ къ жертвеннику, тогда какъ у Тиманѳа, по описанію Плинія, она стояла возлѣ алтаря. По общей композиціи эта картина, повидимому, ближе походитъ на рельефъ круглаго жертвенника, хранящагося въ музеѣ Уффици, во Флоренціи. Какъ бы то ни было, въ помпейской картинѣ выраженіе скорби въ четырехъ мужскихъ фигурахъ идетъ въ возрастающей степени (см. рис. на стр. 388), и это подражаніе Тиманѳу обясняетъ намъ, что разумѣлъ Плиній, говоря,

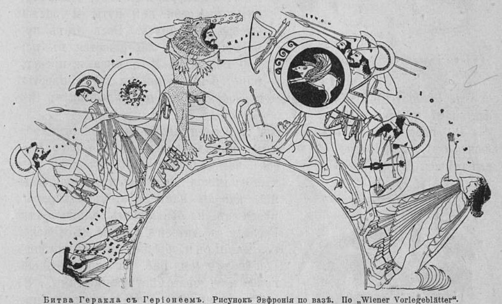
что только произведенія этого мастера давали зрителю больше того, что они изображали, и что какъ ни высоко было его искусство, идеи его были еще выше.

Подобно тому, какъ искусство Полигнота отражается въ скульптурѣ цвѣтущей поры V-го столѣтія, такъ отголосками живописи Зевксиса,

Жертвоприношеніе Ифигеніи, Помпейская стѣнная живопись. Съ фотографіи Алинари.

Парразія и Тиманѳа отзывается скульптура цвѣтущей поры IV-го вѣка, къ которому собственно и относятся позднѣйшія изъ произведеній этихъ художниковъ. Живопись шла впереди скульптуры въ отношеніи тонкой передачи душевныхъ движеній. Названные художники въ сущности принадлежатъ V-му вѣку, въ которомъ развился ихъ талантъ, и если мы бросимъ взглядъ на развитіе вообще живописи въ этомъ вѣкѣ, отъ Полигнота до Тиманѳа, то не останется у насъ никакого сомнѣнія въ томъ, что въ этомъ развитіи отразился переходъ греческой поэзіи отъ эпоса къ драмѣ.

Оригинальныя произведенія греческой живописи V-го столѣтія сохранились главнымъ образомъ на глиняныхъ сосудахъ. Уцѣлѣвшіе остатки оригинальной живописи этой эпохи на глиняныхъ доскахъ и на мраморѣ довольно ничтожны; напротивъ того, удивительною красотою отличаются вырѣзанные и нѣкогда заполненные красками рисунки на обломкахъ пластинокъ слоновой кости, находящихся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ С.-Петербургѣ, — части суда Париса, квадриги, различныхъ фигуръ и группъ, исполненныхъ въ очеркахъ съ тѣмъ благородствомъ и съ тою чарующею прелестью, до которыхъ достигло искусство въ концѣ означеннаго столѣтія. Однако эти рисунки только



Битва Геракла съ Геріонеемъ. Рисунокъ Эвфронія по вазѣ. По „Wiener Vorlegeblätter".

до нѣкоторой степени приближаются, въ отношеніи стиля, къ живописи на вазахъ, которая одна даетъ намъ возможность прослѣдить ходъ постепенныхъ успѣховъ вообще живописи этой поры. Нашего полнаго вниманія заслуживаетъ теперь дальнѣйшее развитіе краснофигурной живописи по черному фону вазъ, которая, достигнувъ до высокаго совершенства, отказывается отъ всякаго добавленія красокъ и, послѣ временной фазы своего упадка, уступаетъ мѣсто болѣе пестрой, богатой красками росписи.

Высокодаровитые аттическіе художники, расписывавшіе чаши въ первомъ десятилѣтіи V-го вѣка, непосредственно примыкаютъ къ мастерамъ Эпиктетова круга, съ которымъ мы уже познакомились (ср. стр. 337); но плоскому стилю этого круга они противопоставили, — разумѣется, въ границахъ общаго греческаго направленія, — свѣжій, возросшій натурализмъ. Наши свѣдѣнія объ этихъ художникахъ, украшавшихъ живо-

писью преимущественно чаши для питья, расширяются годъ отъ году. Клейнъ, въ 1887 г., довелъ свое изслѣдованіе объ этомъ отдѣлѣ вазовой живописи только до предварительныхъ заключеній, но благодаря большому труду Гартвига, появившемуся въ 1893 г., этотъ отдѣлъ является предъ нами со многихъ сторонъ въ новомъ освѣщеніи. Рисунки на вазахъ всѣхъ художниковъ, которые здѣсь прежде всего заслуживаютъ быть упомянутыми, исполнены еще въ строгомъ стилѣ, хотя въ нихъ и выказывается новое чувство натуры; но они, такъ сказать, уже находятся на дорогѣ къ тому, чтобы сбросить съ себя всѣ путы и затѣмъ быстро поблекнуть. Весь этотъ процессъ развитія завершается въ первой половинѣ V-го вѣка и представляется въ сущности до-Полигнотовскимъ. Головы въ этихъ рисункахъ изображаются почти всегда въ профильномъ поворотѣ.

Головы на одной изъ чашъ Эвфронія. По Клейну.

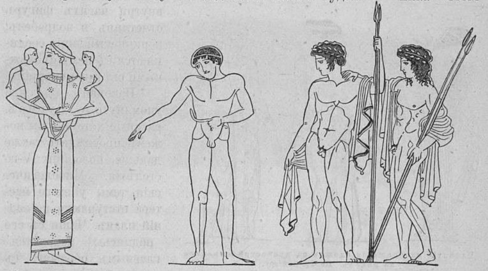
Во главѣ этихъ аттическихъ ремесленниковъ-художниковъ долженъ быть поставленъ Эвфроній, индивидуальность котораго ярко выказалась вскорѣ послѣ того, какъ заглохли въ немъ отголоски Эпиктетова цикла. Раннія изъ его произведеній, каковы напр. кратеръ Луврскаго музея съ изображеніемъ единоборства Геракла съ Антеемъ и чаша мюнхенской коллекціи съ изображеніемъ побѣды надъ Геріонеемъ (см. рис. на стр. 389), еще грубо и угловато натуралистичны. Въ нихъ, на лицахъ, представленныхъ профильно, зрачекъ по большей части помѣщенъ въ срединѣ глаза, нарисованнаго какъ-бы видимымъ спереди. Слѣдующія затѣмъ вазы этого мастера, каковы напр. чаши Эврисѳея и Тезея, въ Луврѣ, выказываютъ уже бо́льшую свободу манеры, болѣе округлую моделировку нагого тѣла и болѣе внятную передачу душевнаго состоянія. Правда, глазъ еще не соотвѣтствуетъ профильному положенію, но приближается къ правильному профилю, постепенно придвигаясь въ сосѣдство съ носомъ. Руки получаютъ выразительное движеніе; ноги изображаются хотя и en face, но въ правильномъ сокращеніи. Въ берлинскомъ музеѣ находится позднѣйшая изъ извѣстныхъ чашъ съ подписью Эвфронія. Наружные рисунки на ней, изображающіе юношей на конскихъ скачкахъ, исполнены красной краской по черному фону, вну-

Чаша Созія. По „Antike Denkmäler“.

тренній же рисунокъ, въ которомъ представлена женщина, стоящая передъ сидящимъ юношей, считается самымъ древнимъ изъ дошедшихъ до насъ образцовъ цвѣтной живописи по бѣлому фону (см. верхній на рис. стр. 390).

При современникахъ и преемникахъ Эвфронія, миѳологическіе сюжеты воспроизводятся все рѣже и рѣже, и ихъ мѣсто начинаютъ все болѣе и болѣе занимать тѣлесныя упражненія, любимыя занятія на палестрѣ, веселыя группы изъ процессій Вакха и Кома, даже непристойныя сцены.

Выдающимся талантомъ еще строгаго направленія былъ Пейѳинъ, которому Фуртвенглеръ и Гартвигъ приписываютъ, между прочимъ, берлинскую чашу съ подписью имени художника Созія



Развитіе положенія ногъ и ступней въ греческой живописи на вазахъ. По Фр. Винтеру.

(см. нижн. рис. на стр. 390). Снаружи этой чаши изображено собраніе боговъ, а внутри представленъ Ахиллъ, перевязывающій рану своему другу, Патроклу. При полной строгости рисунка, глаза профильныхъ лицъ у обѣихъ этихъ фигуръ поставлены правильно.

Затѣмъ, къ числу наиболѣе извѣстныхъ художниковъ разсматриваемаго нами ряда принадлежитъ Гіеронъ. Гартвигу извѣстны двадцать восемь сосудовъ, преимущественно кубковъ, помѣченныхъ именемъ этого мастера. Главную роль въ его композиціяхъ играютъ „вино, женщина и пѣсни“. Сценъ палестры у него не встрѣчается. Наружная сторона его берлинской чаши представляетъ вакханокъ передъ гермой Діониса. Нагое тѣло онъ изображаетъ болѣе схематически, болѣе эскизно, чѣмъ Эвфроній, но за то старательно передаетъ ткани одежды. Бригъ отличается бо́льшимъ внутреннимъ содержаніемъ, чѣмъ Гіеронъ, будучи близокъ къ нему въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ. Старѣйшимъ изъ до-

шедшихъ до насъ произведеній этого мастера Клейнъ признаетъ чашу вюрцбургской коллекціи съ изображеніемъ на внутренней сторонѣ сцены „у гетеры", а съ внѣшней — игры на лирѣ и флейтахъ, пляски и шутокъ. Какъ на позднѣйшее произведеніе Врига, тотъ же ученый указываетъ на чашу британскаго музея, на которой снаружи представлена игра сатировъ, а внутри—попойка. Эта чаша украшена во многихъ мѣстахъ позолотою и по формамъ легче и изящнѣе, чѣмъ прочія. Техника Врига — говоритъ Клейнъ — въ послѣднихъ его работахъ отличается изумительнымъ совершенствомъ. Стремленіе къ живописности высказывается у него въ предпочтительномъ изображеніи волосъ красными, въ накладкѣ красныхъ бликовъ на волосы темнаго цвѣта и въ употребленіи золота. Рисунокъ внутри нагихъ фигуръ отчетливъ и подробенъ; коричневыя линіи соединяются въ немъ съ нѣжными свѣтлыми чертами.

Развитіе изображенія одеждъ въ дреческой живописи на вазахъ. По Фр. Винтеру.

Наконецъ, должно упомянуть о Дурисѣ, развитіе котораго мы можемъ прослѣдить также дальше половины V-го столѣтія. Миѳологическія темы у этого мастера отступаютъ на задній планъ. Чаши съ его подписью находятся главнымъ образомъ въ коллекціи луврскаго, британскаго, австрійскаго и берлинскаго музеевъ. Сначала онъ является какъ-бы ученикомъ Эвфронія, а потомъ подвергается вліянію Гіерона, какъ свидѣтельствуютъ о томъ напр. чаши луврскаго музея, съ группами юношей и зрѣлыхъ мужчинъ. Но весь онъ выразился въ берлинской чашѣ, внутренній рисунокъ которой изображаетъ юношу, подвязывающаго себѣ сандаліи. Самостоятельная манера Дуриса, которую мы находимъ здѣсь уже свободною и плавною, все еще нѣсколько впадаетъ въ схематизмъ. Его отрѣшеніе отъ пріемовъ Эвфронія, при томъ сильномъ вліяніи, какое онъ оказывалъ на другихъ, было гибельно для вазовой живописи. Гартвигъ называетъ его злымъ рокомъ этой отрасли искусства. Натурализмъ, соединенный съ чувствомъ стиля, снова выродился въ манерность.

Послѣ средины V-го столѣтія греческая роспись вазъ прокладываетъ себѣ новые пути. Сюжеты ея, разумѣется, остаются тѣ же самые. Строгій стиль, который въ рукахъ великихъ живописцевъ на вазахъ былъ полонъ реалистически - индувидуальной человѣчности, уступаетъ те-

перь свое мѣсто такъ называемому красивому стилю, отличающемуся бо́льшими чистотою и мягкостью контуровъ и бо́льшими свободою и гибкостью въ передачѣ движеній, но вмѣстѣ съ тѣмъ и снова рутинно-типичными изображеніями человѣческаго тѣла. Вмѣсто чашъ и амфоръ являются гидріи, сосуды для смѣшиванія жидкостей и высокіе кувшины для благовонныхъ мазей (лекиѳы). Подписи художниковъ встрѣчаются все рѣже и рѣже. Тѣмъ не менѣе можно назвать нѣсколькихъ расписывателей чашъ, позднѣйшихъ послѣдователей красиваго стиля, напр. Аристофана, чаша котораго съ изображеніемъ гигантомахіи, образецъ весьма чистаго и мягкаго языка формъ, хранится въ берлинскомъ музеѣ, и Эпигена, рисунокъ котораго на чашѣ въ парижскомъ кабинетѣ медалей, изображающій прощаніе Ахилла, можетъ, въ отношеніи изящества

Праздникъ Вакха. Древне-греческая живопись на вазѣ. По Фуртвенглеру въ „Sammlung Sabouroff“.

и красоты, выдержать сравненіе съ росписью чаши Кодроса, часто упоминаемой, но извѣстной только по снимкамъ съ нея.

Въ это время были особенно въ ходу большіе рисунки, окружавшіе вазу сплошной полосой съ массой фигуръ, расположенныхъ на одномъ уровнѣ, или съ немногими главными фигурами („юноши съ мантіями“). При этомъ снова входитъ въ употребленіе расположеніе рисунковъ полосами въ видѣ фризовъ, одной надъ другою, но только съ постепеннымъ пропусканіемъ горизонтальной линіи, разграничивающей полосы; нижняя полоса вступаетъ въ связь съ верхнею, которая въ свою очередь входитъ отчасти въ нее. Такимъ образомъ являются пространныя картины, въ которыхъ фигуры, находящіяся на разной высотѣ, свободно размѣщены однѣ надъ другими, причемъ, для того, чтобы верхнія фигуры не казались висящими въ воздухѣ и составляли одну общую сцену, линіи земли подъ ними то приподняты, то опущены. Старѣйшія изъ картинъ этого рода, въ которыхъ фигуры расположены въ рядъ, на одномъ и томъ же уровнѣ, представляютъ намъ очень часто о́бразы, отражающіе въ себѣ манеру Полигнота, тогда какъ, напротивъ того, на изображенія съ фигурами въ нѣсколько рядовъ, отличающіяся болѣе

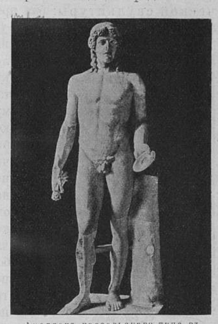
мягкими и свободными формами, обыкновенно указываютъ, какъ на дающія понятіе о расположеніи фигуръ въ Полигнотовскихъ стѣнныхъ картинахъ. Это указаніе едва-ли основательно, такъ какъ встрѣчающаяся иногда на вазахъ разсматриваемаго рода „разбросанность фигуръ“ нелегко вяжется съ характеромъ монументальной живописи. Помѣщенный у насъ на стр. 391 рисунокъ представляетъ, по Винтеру, постепенное развитіе положеній ноги и стопы у фигуръ въ греческой вазовой живописи. Рисунокъ на стр. 392, вѣроятно болѣе поздній, чѣмъ фиг. *a* предыдущаго рисунка, даетъ представленіе о такомъ же развитіи изображенія одежды. Послѣдняя изъ этихъ трехъ фигуръ — Мелита на вазѣ Кодроса. Въ настоящее время ученые склонны къ предположенію, что греческая вазовая живопись къ концу V-го вѣка уже пережила всѣ стадіи строгаго и красиваго стиля.

Такъ называемый Омфалъ-Аполлонъ аѳинскаго музея. Съ фотографіи.

Рисунокъ „красиваго стиля“ съ равною линію земли мы видимъ напр. на вазѣ берлинскаго музея (№ 2402), украшенной изображеніемъ празднества Вакха (см. рис. на стр. 393). Къ старѣйшимъ рисункамъ на вазахъ, съ фигурами, помѣщенными не на одно́мъ уровнѣ, а въ два ряда, однѣ надъ другими, принадлежитъ вышеупомянутый кратеръ съ аргонавтами, находящійся въ Луврскомъ музеѣ и относящійся еще къ первой половинѣ столѣтія. Затѣмъ, какъ на болѣе позднее произведеніе, можно указать на прекрасную вазу съ изображеніемъ амазонокъ, найденную въ Кумахъ и хранящуюся въ неаполитанскомъ музеѣ; но самыми изящными образцами свободно-красиваго стиля можно признать двѣ берлинскія гидріи (№№ 2633 и 2634) съ изображеніями суда Париса и битвы Кадма съ дракономъ.

Рядомъ съ этими краснофигурными вазами, составляютъ особый разрядъ вазы съ бѣлымъ фономъ. И въ нихъ можно прослѣдить переходъ отъ послѣдняго времени строгаго стиля къ свободно-красивому стилю. Уже на нѣкоторыхъ сосудахъ съ черными фигурами бѣлый фонъ замѣняетъ собою красный. Затѣмъ слѣдуютъ сосуды съ бѣлымъ фономъ и свѣтлыми, едва заполненными контурами рисунками на немъ.

Но бѣлый фонъ сталъ удовлетворять своему назначенію лишь послѣ того, какъ на немъ появились рисунки, исполненные нѣсколькими красками, и наконецъ въ росписи этого рода вазъ, какъ мы уже видѣли, возникло стремленіе къ оттѣненію изображеннаго, вошедшему въ употребленіе въ большой живописи со временъ Аполлодора. Чаши съ цвѣтными внутренними рисунками на бѣломъ фонѣ встрѣчаются нерѣдко. Гартвигъ въ 1893 г. насчитывалъ ихъ 24. Наиболѣе извѣстныя между ними — чаша британскаго музея съ изображеніемъ Афродиты на лебедѣ, двѣ чаши мюнхенской пинакотеки, изъ которыхъ на одной представлена Гера, царица неба, а на другой Европа на быкѣ. На болѣе высокихъ сосудахъ, внутренность которыхъ оставлена безъ росписи, бѣлый фонъ съ цвѣтными рисунками перенесенъ на наружную поверхность. Таковъ кратеръ Грегоріанскаго музея въ Ватиканѣ, съ изображеніемъ младенца-Вакха на рукахъ Гермеса. Подобная техника чаще всего встрѣчается на аттическихъ могильныхъ лекиѳахъ. Рисунки на нихъ относятся по своему содержанію почти исключительно до погребальныхъ обрядовъ; любимые сюжеты этихъ рисунковъ — плачъ надъ умершимъ, выставленнымъ на его ложѣ, погребеніе покойника двумя крылатыми фигурами, изъ которыхъ одна изображаетъ „Смерть", а другая — „Сонъ", возложеніе вѣнка на надгробный камень покойника, на которомъ иногда онъ сидитъ самъ, какъ-бы оживши, переправа въ царство тѣней въ ладьѣ угрюмаго Харона. Тамъ, гдѣ представлены сцены туалета, онѣ, по объясненію Вейсгейпля, суть не что иное, какъ приготовленія къ погребальной процессіи; сама процессія является предшествующею плачу надъ могилой или возложенію на нее вѣнка. Краски на рисункахъ этого рода сохранились только отчасти. Такъ напр. синяя краска, первоначально игравшая на нѣкоторыхъ изъ этихъ вазъ, вмѣстѣ съ красною, важную роль, почти совершенно исчезла. Сосудовъ разсматриваемаго рода особенно много въ аѳинскихъ коллекціяхъ. Отличные аттическіе лекиѳы находятся также въ берлинскомъ музеѣ и въ парижскомъ Луврѣ. Къ извѣстнѣйшимъ такимъ сосудамъ принадлежитъ описанный Бенндорфомъ лекиѳъ съ изображеніемъ плача надъ умершимъ, находящійся въ австрійскомъ музеѣ, въ Вѣнѣ. Части тѣла, неприкрытыя одеждой, исполнены въ однихъ контурахъ на фонѣ трубочной глины. Нѣкоторые изъ ри-



Аполлонъ кассельскаго типа въ Луврскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

сунковъ на вазахъ берлинской коллекціи, изображающіе украшеніе надгробныхъ стелъ, отличаются болѣе полной и роскошной раскраской. Концу эпохи развитія аттической живописи на вазахъ принадлежатъ нѣкоторые изъ лекиѳовъ берлинскаго музея съ художественно исполненною моделировкою тѣла; одинъ изъ нихъ, лучше другихъ сохранившійся и представляющій также плачъ надъ умершимъ, изданъ Винтеромъ (см. хромолитогр. рисунокъ на отдѣльномъ листѣ).

Персидскія войны не остановили дальнѣйшаго развитія формъ греческой скульптуры: она продолжала совершенствоваться и во время этихъ войнъ. Стилистическіе успѣхи хода скульптуры отъ описанныхъ выше зрѣлыхъ архаическихъ статуй Аполлона (ср. стр. 355 и 356) къ ближайшимъ къ нимъ произведеніямъ, каковы напр. такъ назыв. Омфалъ-Аполлонъ аѳинскаго музея (см. рис. на стр. 394), такъ назыв. кассельскій Аполлонъ (см. рис. на стр. 395) и бронзовая сидящая фигура мальчика, вынимающаго у себя изъ ноги занозу (въ Капитолійскомъ музеѣ, см. рис. на этой стр.), почти незамѣтны для неопытнаго глаза. Греческій профиль, въ которомъ линіи лба и носа образуютъ одну линію, является здѣсь уже вполнѣ выработавшимся; облегченіе ноги отъ тяжести поддерживаемаго ею туловища, не смотря на то, что подошва ступни все еще не сразу отдѣляется отъ земли, все яснѣе и яснѣе вліяетъ на позы стоящихъ статуй. Эта степень развитія особенно важна: отличаясь безконечною прелестью цѣломудреннаго, строгаго языка формъ, она характеризуетъ собою тотъ же послѣдній, самый зрѣлый предварительный періодъ расцвѣта искусства, который въ области живописи связанъ съ именемъ Полигнота. Здѣсь прежде другихъ должны быть упомянуты три скульптора: Пиѳагоръ изъ Регіума, въ Южной Италіи, Каламисъ изъ Аѳинъ и Миронъ изъ Элевѳерій, въ Беотіи.

Мальчикъ, вынимающій у себя изъ ноги занозу, древне-греческая бронзовая статуя Капитолійскаго музея въ Римѣ. Съ фотографіи.

Пиѳагоръ, уроженецъ вѣроятно Самоса, учился повидимому у Клеарха въ Регіумѣ и работалъ преимущественно для Дельфъ и Олимпіи. Главный разрядъ его произведеній составляли бронзовыя статуи побѣдителей въ состязаніяхъ. Однако къ числу знаменитѣйшихъ его работъ, находившихся въ Сициліи и въ Южной Италіи, принадлежали два миѳологическія изваянія, а именно „Раненый Филоктетъ", въ Сиракузахъ, и „Европа на быкѣ", въ Тарентѣ. Художественнымъ направленіемъ этого мастера занимались еще древніе писатели. „Онъ первый

— говоритъ Плиній — сталъ изображать мускулы и жилы и обрабатывать волосы съ большою тщательностью". Въ отношеніи воспроизведенія мускуловъ и жилъ, которое мы находимъ еще въ фигурѣ умирающаго воина на восточномъ фронтонѣ Эгинскаго храма (ср. стр. 347), Пиѳагоръ, можно сказать, достигъ совершенства въ оживленіи поверхности членовъ человѣческаго тѣла. Но такой же успѣхъ приписывается ему и въ соблюденіи пропорцій и въ ритмичности движеній. Полагаютъ, что Филоктетъ Пиѳагора дошелъ до насъ въ копіяхъ на нѣкоторыхъ рѣзныхъ камняхъ. Въ нихъ, выражаясь словами Брунна, „мы находимъ прежде всего скрещиваніе членовъ такимъ образомъ, что движеніе правой руки соотвѣтствуетъ движенію лѣвой ноги, и наоборотъ". Къ произведеніямъ, которыя Фуртвенглеръ ставитъ въ непосредственную связь съ Пиѳагоромъ, относится напр. „Кулачный боецъ" Луврскаго музея и „Голова юноши" изъ Перинѳа, хранящаяся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ. Стиль этого художника Фуртвенглеръ усматриваетъ также въ знаменитомъ „Мальчикѣ, вынимающемъ у себя изъ ноги занозу" (ср. рис. на стр, 396), о которомъ мы уже упоминали. Въ этой статуѣ изображенъ побѣдитель въ состязаніи въ бѣгѣ, правой рукой вынимающій занозу, вонзившуюся въ подошву его лѣвой ноги. Но эта, покойная по позѣ, тонко прочувствованная фигура, если и представляетъ сходство со стилемъ Пиѳагора, то лишь отдаленное.

Каламисъ былъ главнымъ аѳинскимъ мастеромъ въ періодъ правленія Кимона, но слава его, не ограничиваясь однѣми Аѳинами, быстро распространилась по всему греческому міру. Мы знаемъ, что онъ состязался съ пелопоннесскими мастерами въ Сикіонѣ, Дельфахъ и Олимпіи. Для Аппалоніи на Черномъ морѣ онъ вылилъ изъ бронзы колоссальную статую Аполлона, вышиною въ 30 локтей; статуя безбородаго бога врачеванія, Асклепія, въ храмѣ, посвященномъ ему въ Сикіонѣ, была исполнена Каламисомъ изъ золота и слоновой кости. Въ противуположность Пиѳагору, этотъ художникъ былъ главнымъ образомъ скульпторъ боговъ и женщинъ. Къ наиболѣе цѣнившимся его произведеніямъ принадлежала статуя жрицы Сосандры, а изъ статуй боговъ, которыхъ онъ изображалъ преимущественно, славилось изваяніе Аполлона; его статуя Гермеса, несущаго на плечахъ овна, была чѣмъ-то особеннымъ. О Сосандрѣ и Гермесѣ Каламиса, быть можетъ, даютъ приблизительно вѣрное понятіе рельефныя фигуры степенной женщины и посланца боговъ съ овномъ на плечахъ, изваянныя на боковыхъ сторонахъ одного небольшого алтаря, находящагося въ Аѳинахъ. По крайней мѣрѣ, эти фигуры изящны и граціозны, хотя отъ нихъ еще вѣетъ архаизмомъ; изящество же и грація — именно тѣ качества, которыми древніе восхищались въ произведеніяхъ Каламиса. За его типъ Аполлона признаютъ вышеупомянутую статую „Омфала-Аполлона", принадлежащую аѳинскому національному музею (ср. стр. 394 и 397) и представляющую собою дальнѣйшее развитіе бронзоваго Аполлона, найденнаго въ Помпеѣ (ср.

стр. 356). Въ этой статуѣ, плечи менѣе широки въ сравненіи съ бедрами, на лобкѣ изображены волосы, которыхъ нѣтъ у Помпейскаго Аполлона; правая нога, менѣе другой обремененная тяжестью туловища, нѣсколько выдвинута впередъ; тѣло вылѣплено полнѣе и сочнѣе, голова — что всего важнѣе — не поникла въ задумчивой позѣ, а бодро смотритъ впередъ. Еще римскіе писатели, каковы Цицеронъ и Квинтиліанъ, вообще довольно точно опредѣляли ступень развитія, на которой стоялъ Каламисъ, указывая на то, что его произведенія еще „грубы“, но все-таки „мягче“ произведеній Канаха (ср. стр. 345), хотя и грубѣе работъ Мирона.

Копія Дискобола Мирона въ палаццо-Ланчелотти, въ Римѣ. По Овербеку.

Миронъ принадлежитъ уже къ числу художниковъ со всемірной славой. Его „Мѣдная корова“ воспѣта несчетное множество разъ. Она была такъ реалистична, что казалась поэтамъ дышащею, слышащею и мычащею. Искусство Мирона — послѣдняя ступень предъ полною свободою обладанія формами. Учителемъ его считаютъ аргосца Агелада (ср. стр. 344), и дѣйствительно, творчество Мирона держалось на древнеаргосской почвѣ по крайней мѣрѣ нѣсколькими корнями. Однако главнымъ мѣстомъ его дѣятельности были Аѳины, и Аѳинамъ же принадлежала его школа. Въ числѣ его произведеній, которыя всѣ были литыя изъ бронзы, если не считать нѣсколькихъ работъ изъ серебра, главное мѣсто занимали опять-таки статуи побѣдителей на олимпійскихъ играхъ. Особенно прославленъ и воспѣтъ его „побѣдитель на бѣгахъ“, Ладъ. Казалось, „изъ его полуоткрытыхъ устъ готово вылетѣть послѣднее дыханіе“. Не менѣе славился и его „Дискоболъ“, метатель диска, юноша, держащій въ правой рукѣ тяжелый металлическій кружокъ и готовый бросить его какъ можно дальше. Считали дѣломъ неслыханнымъ, что Миронъ осмѣлился передать въ этой фигурѣ моментъ высшаго движенія, моментъ передъ самымъ полетомъ диска, когда правая рука дѣлаетъ большой размахъ, причемъ все тѣло опирается на правую ногу, пальцы которой судорожно сжимаются, лѣвая же нога едва касается земли концами пальцевъ, а лѣвая рука, вслѣдствіе внезапнаго изгиба всего тѣла, перевѣшивается, для сохраненія равновѣсія, вправо. Кромѣ фигуръ атлетовъ, Миронъ производилъ статуи героевъ и боговъ. Одна изъ его наиболѣе извѣстныхъ группъ изображала Аѳину и Марсія: сатиръ Марсій изумленъ, увидѣвъ флейту, которую Паллада-Аѳина, изобрѣтя ее, бросила на землю; движимый любопытствомъ, онъ

хотѣлъ бы поднять новый музыкальный инструментъ, но страхъ удерживаетъ его отъ этого.

„Дискоболъ" дошелъ до насъ въ различныхъ мраморныхъ копіяхъ, изъ которыхъ лучшая и наиболѣе цѣльная — статуя, перешедшая изъ палаццо-Массими въ палаццо-Ланчелотти, въ Римѣ (см. рис. на стр. 398); извѣстнѣйшая же изъ этихъ копій, у которой, къ сожалѣнію, голова—новѣйшей работы, находится въ Ватиканѣ. Восхитительный, при своей грубоватости, остатокъ архаизма, присущій Мирону, яснѣе всего выказался здѣсь въ обработкѣ волосъ, которые спускаются внизъ короткими, прямыми прядями и лежатъ на темени въ видѣ курчавыхъ кудрей. Студничка основательнѣе другихъ описалъ различныя изъ сохранившихся головъ, приписываемыхъ Дискоболу Мирона. О пріемѣ обработки волосъ этимъ мастеромъ лучше всего даетъ понятіе голова, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ.

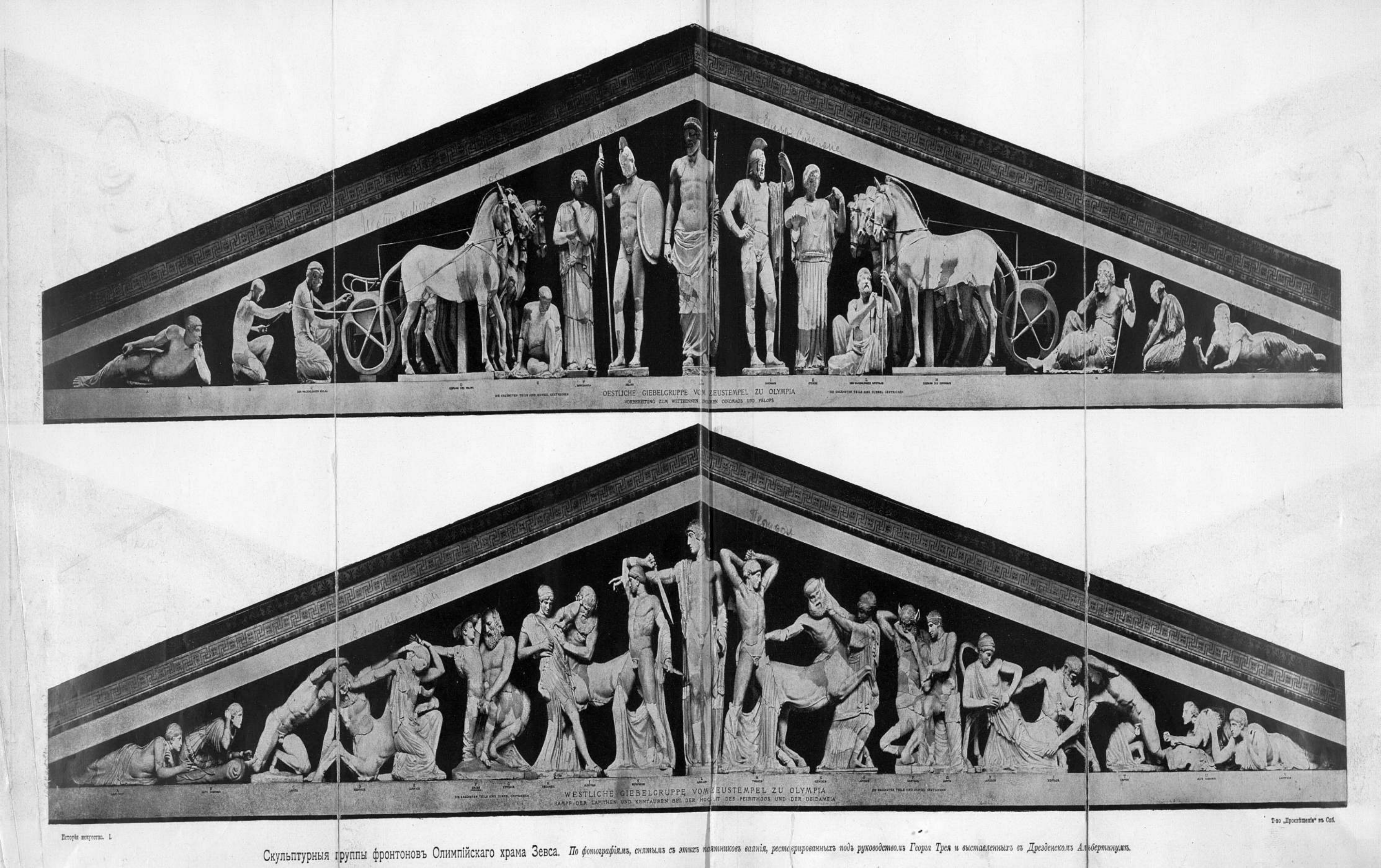
Латеранскій Марсій. Съ фотографіи.

Съ группой Аѳины и Марсія знакомятъ насъ одна монета, одинъ рельефъ и одинъ рисунокъ на краснофигурной вазѣ. Марсій одинъ, безъ Аѳины, дошелъ до насъ въ бронзовой фигурѣ нѣсколько меньшей величины, чѣмъ натура, находящейся въ британскомъ музеѣ, и въ мраморной несовсѣмъ правильно пополненной фигурѣ натуральной величины, въ Латеранскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Жизни въ сатирѣ не меньше, чѣмъ въ Дискоболѣ, но по своимъ позамъ и сложенію они совершенно различны. „Здѣсь — говоритъ Фуртвенглеръ — мы видимъ выхоленнаго юношу хорошаго семейства, а тамъ — одичавшаго, жилистаго, худощаваго лѣсного человѣка; здѣсь тѣло, хорошо упитанное, тщательно развитое упражненіями палестры, съ сильнымъ размахомъ, красиво и правильно исполняетъ заученное движеніе; тамъ грубый, дикій мужчина, привыкшій лишь къ безпорядочнымъ прыжкамъ и скачкамъ, обуреваемый необузданными страстями, въ данный моментъ объятъ одновременно любопытствомъ и страхомъ".

Отнесеніе ряда сохранившихся статуй съ болѣе покойными позами къ произведеніямъ Мирона, упоминаемымъ въ письменныхъ источникахъ, не столь основательно. Насъ не убѣждаютъ вполнѣ доводы Фуртвенглера относительно связи съ этими произведеніями и такъ называемаго Кассельскаго Аполлона, другой, гораздо лучшій экземпляръ котораго находится въ

Луврѣ (см. рис. на стр. 395). Обѣ подошвы этой фигуры еще стоятъ на землѣ, но стопа ноги, поддерживающей грузъ туловища, выдвинута впередъ значительнѣе, чѣмъ у болѣе древнихъ статуй. Сильно развитая нижняя часть лица, съ полуоткрытымъ ртомъ, въ которомъ видны зубы, нѣсколько выпуклый въ срединѣ лобъ, сильно выдающіяся впередъ дуги бровей и рѣзко очерченныя вѣки сообщаютъ головѣ своеобразную жизненность, полную привлекательности. Во всякомъ случаѣ, характеръ этихъ скульптурныхъ произведеній лишь отчасти соотвѣтствуетъ тѣмъ качествамъ, которыя Плиній приписываетъ Мирону, говоря, что онъ заимствовалъ отъ дѣйствительности разнообразныя ея стороны, соблюдалъ соразмѣрность болѣе тщательно, чѣмъ прежніе художники, но изображалъ при этомъ волосы на головѣ и на лобкѣ еще въ старинномъ строгомъ стилѣ и, совершенно углубляясь въ физическую сторону изображенія, еще не умѣлъ выразительно передавать чувства.

Важнѣйшими произведеніями монументальной скульптуры въ разсматриваемую нами эпоху должно признать изваянія, украшавшія собою храмъ Зевса въ Олимпіи, — фронтонныя группы и метопы, высѣченные какъ тѣ, такъ и другіе, изъ паросскаго мрамора. Изображенія на восточномъ и западномъ фронтонахъ удалось возстановить при помощи многочисленныхъ вновь найденныхъ обломковъ, вполнѣ согласно съ описаніемъ, которое Павзаній набросалъ спустя 600 лѣтъ послѣ того, какъ эти фронтоны были исполнены. Оригинальные куски ихъ находятся въ музеѣ Олимпіи. Съ ихъ открытіемъ, пополненіемъ и расположеніемъ въ трехугольныхъ пространствахъ фронтоновъ неразрывно связано имя Георга Трея. Сдѣланная имъ реставрація пополненныхъ фронтонныхъ группъ въ дрезденской коллекціи, хотя еще оспаривается въ отношеніи постановки отдѣльныхъ фигуръ, однако представляется убѣдительной потому, что только она безъ натяжекъ согласуется съ описаніемъ Павзанія и вмѣстѣ съ тѣмъ непринужденно наполняетъ фронтонные трехугольники фигурами. Прилагаемый рисунокъ (см. табл. на отдѣльномъ листѣ: „Скульптурныя группы фронтоновъ Олимпійскаго храма Зевса") изображаетъ эти скульптуры въ томъ видѣ, какъ онѣ пополнены и реставрированы Треемъ. На восточномъ фронтонѣ изображенъ моментъ передъ началомъ гибельнаго состязанія между Пелопсомъ и Ойномаемъ. Побѣдитель Ойномая въ состязаніи на колесницахъ долженъ былъ жениться на его единственной дочери, Гипподаміи, но тотъ, кто оказывался побѣжденнымъ, предавался смерти. Такимъ образомъ погибъ уже цѣлый рядъ жениховъ, когда Пелопсъ, сынъ Тантала, явился на состязаніе и одержалъ побѣду благодаря тому, что подкупилъ Миртила, возницу Ойномая. Въ срединѣ группы, подъ самымъ конькомъ фронтона, стоитъ Зевсъ, превосходящій своими размѣрами фигуры прочихъ дѣйствующихъ лицъ, простыхъ смертныхъ. Справа отъ него стоятъ Пелопсъ и Гипподамія, слѣва — Ойномай и его жена, Стеропа. Затѣмъ слѣдуютъ, слѣва и справа.



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Скульптурныя группы фронтоновъ Олимпійскаго храма Зевса. *По фотографіямъ, снятымъ съ этихъ памятниковъ ваянія, реставрированныхъ подъ руководствомъ Георга Трея и выставленныхъ въ Дрезденскомъ Альбертинумъ.*

обращенныя къ центру группы двѣ колесницы, запряженныя четырьмя конями; передъ каждой на нихъ сидитъ на землѣ возница, а сзади къ постепенно съуживающемуся пространству фронтона приспособляются, однѣ сидя, другія стоя на колѣняхъ, побочныя фигуры; наконецъ, оба угла трехугольника, лѣвый и правый, заполнены фигурами, лежащими на землѣ и опирающимися на локоть. Павзаній называетъ эти лежащія фигуры рѣчными богами Олимпіи, Алфеемъ и Кладеемъ. Въ послѣднее время господствуетъ мнѣніе, что въ срединѣ V-го столѣтія рѣчныхъ боговъ еще не изображали въ лежачемъ положеніи, что Павзаній смотрѣлъ на означенныя фигуры глазами своего, болѣе поздняго времени, и что въ дѣйствительности это — простые безыменные зрители происшествія. Тѣмъ не менѣе Курціусъ и Овербекъ до послѣдняго времени держались показанія Павзанія, и, по нашему мнѣнію, вопросъ этотъ разъясненъ еще далеко не достаточно. Положеніе всѣхъ фигуръ восточнаго фронтона отличается спокойствіемъ, совершенно соотвѣтствующимъ характеру представленнаго происшествія. Полагаютъ, что художникъ хотѣлъ изобразить „затишье передъ бурей“; но, скорѣе всего, онъ просто не умѣлъ въ большей степени оживить нѣсколько неблагодарную для пластики сцену. Симметрія соблюдена въ ней не такъ строго, какъ въ эгинскихъ фронтонныхъ группахъ, но строже, чѣмъ въ скульптурахъ позднѣйшихъ фронтоновъ. Отдѣльныя фигуры характеризованы недурно; въ положеніи ихъ ногъ, которыя еще прикасаются къ землѣ всею подошвою, но уже выдвинуты впередъ, отражается послѣдняя фаза архаизма столь же очевидно, какъ и въ первобытномъ способѣ обработки волосъ и одѣяній, хотя складки послѣднихъ кажутся уже менѣе окаменѣлыми. Одежда на Стеропѣ поразительно напоминаетъ одежду на такъ называемой Гестіи Джустиніани музея Торлонія въ Римѣ.

На западномъ фронтонѣ изображена битва кентавровъ и лапиѳовъ на свадьбѣ Периѳоя. Лапиѳы пригласили дикарей-кентавровъ, жившихъ въ горахъ, на свадьбу своего героя, Периѳоя, съ прекрасной Дидамейей. Кентавръ Эвритій, въ опьяненіи, хотѣлъ завладѣть невѣстой. По этому поводу между хозяевами и ихъ гостями полузвѣринаго облика произошла схватка, окончившаяся побѣдой лапиѳовъ, благодаря задушевному другу Периѳоя, Тезею. Въ центрѣ фронтона помѣщается Аполлонъ, защитникъ людей, изображенный въ большемъ сравнительно съ ними размѣрѣ и протянувшій въ сторону руку съ повелительнымъ жестомъ. Вправо отъ него, Тезей, подъ его защитой, нападаетъ на кентавра, который охватилъ передними ногами и одной рукой похищаемую имъ женщину; вырываясь отъ него, она рветъ ему волосы и бороду; слѣва, Периѳой сражается съ Эвритіемъ, схватившимъ Дидамейю. За этими фигурами, съ той и другой стороны, по кентавру; одинъ кусаетъ руку лапиѳа, который его душитъ, а другой пытается овладѣть прекраснымъ юношей-виночерпіемъ. Еще болѣе влѣво и вправо, — группы, въ которыхъ кентавры уже повержены на землю лапиѳами, припавшими на колѣни. Фигуры молодыхъ зрительницъ въ

углахъ фронтона нѣкоторые признаютъ за нимфъ Пеліона. Въ противуположность оцѣпенѣлому спокойствію группы восточнаго фронтона, группа западнаго полна необузданнаго движенія. Въ первой, вѣрно наблюденныя позы подчинены законамъ строгой симметріи, а во второй нисколько не сообразованы съ эстетическими требованіями. Языкъ формъ въ обѣихъ группахъ — почти одинаковъ; роскошная раскраска, вмѣстѣ съ бронзовыми аксессуарами, помогала эффектности этихъ скульптуръ въ отношеніи какъ ихъ реалистичности, такъ и декоративности. По своей композиціи и по болѣе тѣсной внутренней и внѣшней связи между отдѣльными фигурами, онѣ представляютъ очевидный шагъ впередъ отъ эгинскихъ фронтонныхъ группъ.

Гераклъ, Атласъ и нимфа, метопъ храма Зевса въ Олимпіи. Съ фотографіи.

Исполнителемъ скульптуръ восточнаго фронтона Павзаній называетъ нѣкоего Пэонія изъ Менде, во Өракіи, а скульптуръ западнаго — Алкамена, ученика Фидія. Но господствующее теперь мнѣніе и въ этомъ случаѣ не согласно со свидѣтельствомъ греческаго путешественника. Судя по одному сохранившемуся произведенію Пэонія, помѣченному его именемъ и съ которымъ мы вскорѣ познакомимся, полагаютъ, что это былъ другой, болѣе зрѣлый мастеръ, чѣмъ исполнитель группы восточнаго фронтона, а все, что намъ извѣстно объ Алкаменѣ, не вяжется со стилемъ группы западнаго фронтона. Конечно, въ исторіи новѣйшаго искусства мы встрѣчаемъ случаи еще болѣе рѣзкаго отступленія отъ стиля, которое позволяли себѣ извѣстные мастера; тѣмъ не менѣе принадлежность западнаго фронтона Алкамену очень невѣроятна. Фронтонныя группы олимпійскаго храма, несомнѣнно, находятся еще на послѣдней ступени архаическаго стиля; несомнѣнно также, что въ сравненіи съ аөинскимъ и аргосско-сикіонскимъ искусствомъ, стремившимся къ опредѣленной цѣли, въ нихъ замѣтна нѣкоторая провинціальная отсталость.

Метопы олимпійскаго храма Зевса носятъ на себѣ отпечатокъ той же ступени развитія скульптуры, какъ и его фронтонныя группы, и кажутся болѣе совершенными только вслѣдствіе большей тщательности своего исполненія. На двѣнадцати плитахъ, украшавшихъ собою обѣ длинныя стороны колоннады вокругъ целлы, были изображены двѣнад-

цать главныхъ подвиговъ Геракла: на западной сторонѣ — укрощеніе немейскаго льва, умерщвленіе лернейской гидры, истребленіе стимфалійскихъ птицъ, поимка критскаго быка, поимка керинитской лани и побѣда надъ понтійскими амазонками; на восточной сторонѣ — охота на эриманѳскаго вепря, пріобрѣтеніе коней Діомеда, побѣда надъ исполиномъ Геріономъ, имѣвшимъ три туловища, приключеніе съ Атласомъ и яблоками изъ сада Гесперидъ, похищеніе адскаго пса Цербера и очищеніе Авгіевыхъ конюшенъ. Значительные фрагменты этихъ рельефовъ, сдѣлавшихся извѣстными со времени французскихъ раскопокъ 1849 года, какъ напр. левъ изъ перваго метопа, Аѳина изъ третьяго, большая часть четвертаго и девятаго, находятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Изъ метоповъ, найденныхъ при нѣмецкихъ раскопкахъ, лучше другихъ сохранился десятый (см. рис. на стр. 402), изображающій Геракла съ бременемъ Атласа на плечахъ. По своимъ чистымъ, соразмѣреннымъ формамъ онъ принадлежитъ къ числу лучшихъ украшеній музея Олимпіи. Подробности волосъ на головахъ въ этомъ рельефѣ, какъ и въ прочихъ, исполнены не пластически, а были обозначены раскраскою.

Зевсъ и Гера, селинунтскій метопъ. Съ фотографіи Алинари.

Рядомъ съ метопами храма Зевса въ Олимпіи должно поставить метопы храма Геры (F) на восточномъ холмѣ Селинунта. Теперь они находятся въ палермскомъ музеѣ. Лучше всего сохранились четыре рельефа, изображающіе побѣду Аѳины надъ гигантомъ Энкеладомъ, Актеона, растерзываемаго собаками Артемиды, Геракла, убивающаго царицу амазонокъ, и бракъ Зевса съ Герой (см. рис. на этой стр.). Въ этихъ метопахъ обнаженныя части женскихъ фигуръ исполнены изъ мрамора и вставлены въ рельефъ болѣе грубаго известняка; это доказываетъ, что обнаженныя части тѣла въ подобныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ разсматриваемой эпохи уже не покрывались слоемъ краски наравнѣ съ одѣяніями, но сохраняли естественный свѣтлый цвѣтъ матеріала, изъ котораго сдѣланы, лишь слегка подцвѣченнаго. Волосы обработаны пластически согласно строгимъ формамъ древняго стиля. Мотивы движеній—весьма выразительны. Фигура Геракла одолѣвающаго царицу ама-

зонокъ и схватившаго ее лѣвой рукой за волосы, а лѣвой ногой наступившаго ей на правую ногу, вполнѣ ясно и въ то же время нисколько не преувеличенно выражаетъ минуту побѣды. Гера, стоящая въ позѣ смущенной невѣсты передъ сидящимъ царемъ неба, который беретъ правой рукой ее за кисть лѣвой руки и принуждаетъ снять съ себя покрывало, изображена съ поразительной натуральностью и вмѣстѣ съ тѣмъ проникнута удивительно чистымъ, цѣломудреннымъ чувствомъ. Указываютъ, что въ этихъ фигурахъ еще до нѣкоторой степени замѣтна архаичная принужденность; но не надо забывать, что именно въ строгости этихъ изображеній заключается своего рода прелесть. Бутонъ цвѣтка, готовый раскрыться, нерѣдко очаровываетъ насъ больше, чѣмъ совершенно раскрывшійся цвѣтокъ, уже напоминающій о томъ, что онъ вскорѣ разсыплется.

До своего полнаго расцвѣта человѣческое искусство достигло только въ созданіяхъ великаго друга Перикла, Фидія. Произведенія этого художника являются въ греческомъ искусствѣ, подчинявшемъ индивидуальное типичному, выраженіемъ высшаго совершенства, до какого когда-либо достигало своеобразное величіе этого искусства. Полнѣйшая выработанность благородныхъ формъ соединяется въ нихъ съ самою строгою закономѣрностью расположенія, чистѣйшее чувство натуры сливается неразрывно съ величайшею возвышенностью духовнаго чувства.

Фидій (Pheidias) былъ аѳинянинъ, такъ же, какъ и его учитель, Гегій (ср. стр. 350). Благодаря Гегію, обязанному своимъ образованіемъ аргосцу Агеладу (ср. стр. 344), онъ подвергся вліянію традицій аргосской школы. Вся жизнь его протекла въ V-мъ столѣтіи до Р. Хр. Созданы ли имъ какія-либо значительныя произведенія еще при Кимонѣ— вопросъ, на который въ послѣднее время отвѣчаютъ отрицательно, въ особенности Фуртвенглеръ. Колоссальную бронзовую статую Аѳины-Промахосъ, стоявшую въ аѳинскомъ акрополѣ между Парѳенономъ и Эрехѳейономъ, признаютъ памятникомъ не битвъ при Мараѳонѣ и Саламинѣ, а происшедшаго лишь около 445 года предварительнаго перерыва продолжавшейся персидской войны. Конецъ дѣятельности Фидія возбуждаетъ сомнѣнія такъ же, какъ и ея начало. Не подлежитъ, повидимому, сомнѣнію, что, будучи ложно обвиненъ въ растратѣ, онъ умеръ въ темницѣ; преданіе, что смерть его послѣдовала въ Аѳинахъ, болѣе вѣроятно, чѣмъ то, которое гласитъ, что онъ скончался въ Элидѣ. Но изъ этого не слѣдуетъ заключать, что художественная фигура Зевса, которою онъ украсилъ по порученію элидцевъ большой олимпійскій храмъ, была исполнена раньше величественной Аѳины-Парѳеносъ, также хризэлефантинной, красовавшейся въ аѳинскомъ Парѳенонѣ. Во всякомъ случаѣ, невѣроятно, чтобы его пригласили въ Олимпію прежде, чѣмъ онъ прославился у себя на родинѣ статуей Аѳины, тѣмъ болѣе, что слѣды основанія его статуи Зевса въ олимпійскомъ храмѣ доказываютъ,

что она была воздвигнута много лѣтъ спустя послѣ постройки этого храма.

Колоссальная статуя стоящей дѣвственной богини Паллады-Аѳины въ аѳинскомъ Парѳенонѣ и колоссальная статуя Зевса, сидящаго на тронѣ, въ олимпійскомъ храмѣ, — два главныя свѣтила на художественномъ небосклонѣ Фидія. Парѳенонская статуя, имѣвшая около 12 метр. въ вышину, исполнена имъ вѣроятно между 447 и 438 гг. до Р. Х. Составить себѣ понятіе объ этомъ произведеніи мы можемъ по описаніямъ древнихъ авторовъ, а также по аттическимъ монетамъ и греческимъ и римскимъ мраморнымъ статуямъ. Изъ сохранившихся статуй, мраморная Аѳина вышиною въ 1 метръ, откопанная близъ Варвакейона въ Аѳинахъ и находящаяся въ залѣ Аѳины въ тамошнемъ національномъ музеѣ, имѣетъ для насъ огромное значеніе, какъ непосредственная копія съ парѳенонской статуи, хотя и римской работы (см. рис. на этой стр.). Богиня стояла въ торжественной, спокойной, полной достоинства позѣ, устремивъ свой взоръ прямо впередъ, твердо опираясь въ землю правою ногою и нѣсколько отставивъ назадъ лѣвую, стопа которой касалась земли только мякотью большого пальца. На богинѣ было длинное, обильное складками золотое одѣяніе (пеплумъ), отворотъ котораго былъ перевязанъ поясомъ въ видѣ змѣи; на головѣ находился золотой шлемъ, богато украшенный изображеніями крылатыхъ коней, грифовъ и сфинкса, а на груди—эгида съ головой Медузы, вырѣзанной изъ слоновой кости. На ладони протянутой впередъ правой руки богиня держала статуэтку крылатой богини побѣды.

Мраморное воспроизведеніе Аѳины-Парѳенос Фидія. Съ фотографіи.

По условіямъ техники хризэлефантинной скульптуры, въ которой подкрашенныя пластинки слоновой кости и эмалированные листы золота набивались на деревянную основу, имѣвшую вѣроятно видъ вполнѣ готоваго изваянія, и при величинѣ протянутой руки и тяжести стоящей на ней Никѐ, эта рука нуждалась въ подпорѣ; дѣйствительно, такую подпору мы видимъ не только у статуи, найденной въ Варвакейонѣ, но и въ изображеніи на одной аттической гирькѣ. Лѣвая, опущенная внизъ, рука Аѳины покоилась на стоявшемъ у ея ногъ щитѣ, подъ которымъ извивалась змѣя-Эрихѳоній—символическое олицетвореніе сыновъ аттической земли. Щитъ съ наружной стороны былъ украшенъ изображеніемъ битвы грековъ съ амазонками, исполненнымъ слегка-выпуклою работою. Приблизительное понятіе объ этомъ изображеніи можно составить себѣ по мраморному щиту, находящемуся въ Британскомъ музеѣ. На немъ мы видимъ такой же пріемъ

расположенія фигуръ въ два неразрывные между собою ряда, какъ и на вазахъ Полигнотовскаго стиля. Въ одномъ изъ сражающихся считаютъ возможнымъ, вслѣдствіе индивидуальности чертъ его лица, признать самого Фидія, который, какъ говорятъ древніе писатели, помѣстилъ на этомъ щитѣ свой портретъ. О благородствѣ формъ, о красотѣ позы и о высокой одушевленности чистыхъ, тонкихъ чертъ лица, которыя мы должны предполагать у Аѳины-Парѳеносъ, конечно, не могутъ дать намъ даже приблизительной идеи ни описанія, ни копіи, къ числу которыхъ принадлежитъ неправильно реставрированная большая статуя Аѳины Антіоха, въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ.

О статуѣ Зевса, возсѣдающаго на тронѣ, имѣвшей 13 метровъ въ вышину, мы знаемъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ еще меньше, чѣмъ объ Аѳинѣ-Парѳеносъ. Однѣ лишь элидскія монеты (см. рис. на этой стр.) могутъ дать нѣкоторое понятіе о позѣ и о головѣ этой статуи. Изъ этихъ монетъ особенно любопытна хранящаяся въ Парижѣ и на которой представлена только голова „отца боговъ и людей“ украшенная масличнымъ вѣнкомъ. Правильныя черты его лица выражаютъ величіе и кротость; волосы на головѣ и бородѣ ниспадаютъ свободными, естественными, еще не вьющимися живописно-волнистыми партіями. Сохранившіяся описанія Зевса еще болѣе подробны, чѣмъ описанія Аѳины. Онъ также держалъ на ладони правой руки крылатую богиню побѣды; въ лѣвой рукѣ у него былъ скипетръ, на который онъ слегка опирался. Тронъ Зевса былъ въ своемъ родѣ чудомъ искусства. На поперечной перекладинѣ, связывавшей между собой ножки трона на половинѣ ихъ вышины, стояло восемь статуй побѣдителей на олимпійскихъ играхъ, величиною въ натуру. Ножки трона были окружены богинями побѣды. Ручки его опирались на сфинксовъ, подъ лапами которыхъ лежали человѣческія жертвы. Верхъ спинки былъ украшенъ фигурами Горъ и Харитъ. Братъ Фидія, Панэнъ, живописецъ Полигнотовскаго цикла, украсилъ загородки, отдѣлявшія статую Зевса съ трехъ сторонъ отъ целлы, изображеніями изъ героическихъ сказаній. Всюду въ этихъ произведеніяхъ олицетворялись могущество боговъ, безсиліе безбожниковъ, побѣды богопочитателей; эти символическія изображенія, вмѣстѣ съ божественнымъ величіемъ лица и позы Зевса, производили захватывающее, неизгладимое впечатлѣніе. Описанія древнихъ авторовъ, видѣвшихъ эту статую, проникнутыя благоговѣйнымъ страхомъ и благочестіемъ, доказываютъ, что Фидій былъ первый изъ художниковъ, вполнѣ овладѣвшій

Элидскія монеты съ изображеніемъ Олимпійскаго Зевса Фидія.
а Голова на Парижской монетѣ, *б* вся фигура на Флорентійской монетѣ. По Овербеку.

передачею духовнаго выраженія. Или Зевсъ сходилъ съ небесъ и являлся Фидію — гласятъ они, — или художникъ поднимался на Олимпъ, чтобы узрѣть этого бога. Одинъ римскій писатель говоритъ, что величіе этого произведенія было столь богоподобно, что красота его прибавила нѣчто къ религіи, установленной преданіемъ. Зевсъ сидѣлъ съ такимъ мирнымъ и кроткимъ видомъ — пишетъ другой, греческій авторъ, — что даже самый несчастный, самый удрученный горемъ и заботами, не находящій покоя даже въ сладкомъ снѣ смертный, при взглядѣ на эту статую могъ забывать все, что приходится переносить страшнаго и тяжелаго въ человѣческой жизни.

Мраморный Аполлонъ музея Термовъ въ Римѣ. Съ фотографіи.

Болѣе раннимъ произведеніемъ Фидія изъ золота и слоновой кости, техникой которыхъ онъ пользовался чаще, чѣмъ кто-либо другой, считается Аѳина въ старинномъ городѣ ахейцевъ Пелленѣ; рядомъ съ нею можно поставить Аѳину-Арейю въ Платеѣ — статую, въ которой обнаженныя части тѣла были сдѣланы не изъ слоновой кости, а изъ пентелійскаго мрамора. Къ позднѣйшимъ хризэлефантиннымъ работамъ Фидія принадлежала Афродита-Уранія, богиня небесной любви, въ Элидѣ. Какъ на мраморное его произведеніе, греческіе источники указываютъ единственно на статую той же богини въ ея храмѣ, построенномъ въ Аѳинахъ при Периклѣ. За то многочисленны бронзовыя произведенія великаго художника. И въ нихъ онъ является скульпторомъ почти исключительно боговъ. Павзаній полагаетъ, что вообще изъ рукъ Фидія вышла только одна статуя, изображающая человѣка, а именно побѣдителя на олимпійскихъ играхъ, надѣвающаго себѣ на голову повязку. Древнѣйшей мѣдной Аѳиной работы Фидія была вѣроятно статуя, отлитая по заказу лемносцевъ и получившая поэтому названіе Аѳины-Лемніи; она находилась въ аѳинскомъ акрополѣ и считалась образцовымъ изображеніемъ благородной женской красоты. Исполненіе ея относится приблизительно къ 450 г. Колоссальная бронзовая статуя Аѳины-Промахосъ, стоявшая въ акрополѣ, которую мы, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, считаемъ изготовленною пятью годами позже, была, по мнѣнію этого изслѣдователя только проектирована Фидіемъ, а выполнена Праксителемъ (не славнымъ художникомъ этого имени, а другимъ, жившимъ раньше него), которому одинъ древній литературный источникъ приписываетъ это произведеніе цѣликомъ; однако мы зашли бы черезчуръ далеко, если бы стали, разслѣдовать всѣ такого рода предположенія, по которымъ, пожалуй, даже и подписи „Пракситель“ и „Фидій“ на колоссальныхъ Діоскурахъ на Монте-Кавалло, въ Римѣ, пришлось бы снова признать за подлинныя

Наконецъ, изъ бронзы былъ отлитъ также и оригиналъ статуи амазонки, которую Фидій исполнилъ для Эфеса около 440 г. до Р. Х. по конкурсу съ Поликлетомъ, Крезиломъ и Фрадмономъ.

Ходъ развитія Фидія, быть можетъ, уясняютъ намъ сохранившіяся работы, считающіяся копіями съ принадлежавшихъ ему бронзовыхъ фигуръ. Фуртвенглеръ дѣлаетъ имъ сопоставленіе, не лишенное остроумія, но отнюдь не получившее общаго одобренія. Прежде всего надо упомянуть о статуѣ Аполлона, найденной въ 1891 г. въ Тибрѣ и нынѣ хранящейся въ музеѣ Термовъ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 407). Тотчасъ же видно, что она представляетъ собою дальнѣйшее развитіе вышеупомянутаго типа помпейскаго Аполлона. Эту статую можно поставить въ параллель съ типомъ кассельскаго Аполлона, о которомъ мы также уже говорили (ср. стр. 396). Ширина между плечами у нея еще больше, чѣмъ между стройными бедрами; лѣвая нога еще служитъ опорою туловища, а свободная отъ его тяжести нога стоитъ на землѣ еще всею ступнею; плоско лежащіе волосы, ниспадающіе на плечи вьющимися прядями и покрывающіе лобъ въ видѣ короткихъ локоновъ, еще со всѣхъ сторонъ кажутся нераздѣльною массою. Но правая нога уже сильно отставлена въ сторону, голова слегка наклонена и обращена влѣво, красивый ротъ закрытъ, удивительно тонкое выраженіе оживляетъ своеобразныя черты лица. При этомъ сквозь посредственную работу римскаго рѣзца проглядываетъ мастерская пластика тѣлесныхъ формъ. Предполагаемая связь этой статуи съ копіями созданій Фидія основывается единственно на нашемъ представленіи объ его начальномъ языкѣ формъ.

Мраморная Аѳина дрезденскаго Альбертинума. Съ фотографіи.

Затѣмъ, на томъ же основаніи, Фидій представляется вполнѣ самимъ собою въ статуѣ Аѳины, дошедшей до насъ въ двухъ мраморныхъ копіяхъ, находящихся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ. У одной изъ нихъ сохранилась собственная, но, къ сожалѣнію, реставрированная голова (см. рис. на этой стр.); голова у другой лучше, но находится въ болонскомъ музеѣ, въ Дрезденѣ же вмѣсто нея приставленъ къ статуѣ гипсовый слѣпокъ. Оригинальнымъ произведеніемъ Фидія, воспроизведеннымъ въ этихъ копіяхъ, могла быть только Аѳина-Лемнія аѳинскаго акрополя. Дѣвственная богиня стоитъ безъ шлема, съ одною повязкою на головѣ. На чей нѣтъ также и стариннаго полотнянаго хитона іоническаго покроя;

его замѣняетъ дорическій шерстяной пеплумъ, подпоясанный вмѣстѣ съ его фалдами. Чешуйчатая эгида косо свѣсилась на правую грудь. Складки расположены натурально, просто, величественно. Лѣвой рукой богиня, повидимому, опиралась на копье, а въ правой держала шлемъ. Грузъ тѣла выноситъ на себѣ правая нога; лѣвая нога, еще не отставленная назадъ, какъ у Парѳеносъ, стоитъ, касаясь земли мякотью большого пальца, но пятка ея еще едва приподнята. Волосы уже не свѣшиваются на всѣ стороны равномѣрными прядями, но и не раздѣлены лишь спереди, какъ на женскихъ головахъ только-что минувшаго времени; они расчесаны на двѣ стороны, образуя проборъ, и ихъ волнистость передана естественно и мягко. Овальная голова вылѣплена удивительно нѣжно, черты лица дышатъ осмысленной духовной жизнью. Недоступная, почти мужская дѣвственность богини прекрасно выражена и въ ея стройныхъ формахъ, и въ строгомъ выраженіи лица.

Амазонка Маттеи, статуя Ватиканскаго музея въ Римѣ. Съ фотографіи.

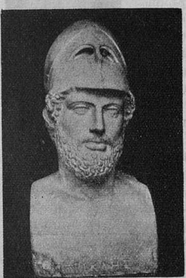
Если судить по вышеупомянутымъ копіямъ, Аѳина-Парѳеносъ представляла собою дальнѣйшую стадію развитія творчества Фидія, а именно въ позѣ съ значительнымъ приподнятіемъ одной пятки, въ болѣе свободной обработкѣ одежды, въ намѣренной торжественности всего сочиненія, равно какъ и въ болѣе плотномъ прилеганіи ткани къ тѣлу. Имѣютъ ли отношеніе къ Фидію сохранившіяся статуи амазонокъ, находящіяся въ капитолійскомъ музеѣ, а также другія, представляющія одинаковый съ ними типъ, равно какъ амазонка, прежде принадлежавшая Маттеи, а теперь Ватикану, — вопросъ еще спорный. Коль скоро мы, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ и предшествовавшими ему изслѣдователями, признаемъ сочиненіе Фидія въ ватиканской статуѣ амазонки (см. рис. на этой стр.), которая, если реставрировать ее правильно, опирается на копье, чтобы вскочить на коня, то должны будемъ признать въ этомъ произведеніи также успѣхъ въ отношеніи передачи мотива движенія, выраженнаго, согласно съ задуманной композиціей, эластично и краснорѣчиво.

Подобнаго рода произведенія отражаютъ въ себѣ искусство Фидія хотя и слабо, но доказываютъ, что онъ даже въ началѣ своей дѣятельности отличался отъ своихъ предшественниковъ болѣе свободными и возвышенными взглядами, что выработанные имъ типы и мотивы постепенно развивалъ дальше въ духѣ своего направленія и такимъ образомъ весь совершавшійся въ теченіи времени процессъ развитія довелъ отъ нѣкоторой еще легкой неясности языка формъ чрезъ стремленіе къ чистой и цѣломудренной законченности до предѣла, за которымъ композиція производитъ чарующее впечатлѣніе, дѣлающееся

само-собою все болѣе и болѣе возвышеннымъ и чистымъ. Даже и тотъ, кто счелъ бы всѣ эти „догадки по части греческаго искусства", какъ ихъ называетъ Студничка, преждевременными, все-таки долженъ признать, что ходъ развитія, насколько мы видимъ его въ перечисленныхъ статуяхъ, окончательно завершился въ Аѳинахъ во времена Фидія, и что никто другой, какъ этотъ мастеръ, былъ піонеромъ и вершителемъ въ области высокаго религіознаго искусства. Со временъ Фидія человѣчество узнало, что искусство можетъ производить на воспріимчиваго зрителя благоговѣйное, плѣнительное впечатлѣніе не только своимъ сюжетомъ, но и способомъ его изображенія, не исключая передачи выраженія лица.

Амазонка Неаполитанскаго музея. Съ фотографіи Алинари.

Само собою разумѣется, что возвышенный стиль Фидія долженъ былъ оказать громадное вліяніе на все аттическое искусство V-го вѣка. Доказательствомъ самобытности и жизненной силы этого искусства лучше всего можетъ служить то обстоятельство, что оно отнюдь не ограничивалось подражаніемъ одному мастеру, но одновременно съ Фидіемъ и послѣ него породило во второй половинѣ вѣка цѣлый рядъ художниковъ, шедшихъ своими собственными, и во всякомъ случаѣ иными путями, чѣмъ Фидій. Въ мастерскихъ аттическихъ скульпторовъ аргосское вліяніе уже не играло никакой роли. Напротивъ того, въ Аѳинахъ господствовали одновременно направленія Каламиса, Мирона и Фидія до той поры, пока въ моментъ, когда вліяніе Фидія, казалось, сдѣлалось преобладающимъ, не возникло двухъ противуположныхъ ему теченій: прежде всего, направленіе, умышленно подражавшее древнему стилю, нашло себѣ замѣчательнаго представителя, а затѣмъ выступилъ на сцѣну реализмъ, въ которомъ греки той эпохи видѣли не болѣе, какъ своеобразную манеру одного отдѣльно стоявшаго художника.



Периклъ, бюстъ Британскаго музея. Съ фотографіи.

Преемникомъ Каламиса является Праксій, скульпторъ фронтонныхъ группъ храма Аполлона въ Дельфахъ. Мнѣніе Фуртвенглера, что ему принадлежитъ извѣстная статуя Аѳины виллы-Альбани, не столь убѣдительно, какъ предположеніе этого ученаго, что мраморное изваяніе юнаго героя въ Британскомъ музеѣ, въ которомъ признаютъ дальнѣйшее развитіе типа Омфала-Аполлона (ср. стр. 396), быть можетъ, выказываетъ художественные пріемы Праксія.

Къ числу послѣдователей Мирона принадлежалъ его сынъ и ученикъ Ликій, который въ своемъ „Мальчикѣ, раздувающемъ огонь" ушелъ дальше отца въ искусствѣ изображать исходящее изъ устъ глубокое грудное дыханіе. Принадлежитъ ли этому художнику статуя атлета, натирающагося масломъ, находящаяся въ мюнхенской глиптотекѣ и во всякомъ случаѣ представляющая дальнѣйшее развитіе Мироновскихъ пріемовъ, — вопросъ нерѣшенный. Къ послѣдователямъ Мирона можетъ быть причисленъ также Стронгиліонъ, выдающійся скульпторъ животныхъ, которому приписываютъ Амазонку, дошедшую до насъ въ копіи, а именно въ бронзовой статуэткѣ амазонки верхомъ на конѣ, найденной въ Геркуланѣ и хранящейся въ неаполитанскомъ музеѣ (см. верхній рис. на стр. 410). Къ направленію Мирона, повидимому, примкнулъ въ Аѳинахъ Крезилъ изъ Кидоніи на Критѣ, значительный скульпторъ, работавшій изъ бронзы. Его подпись сохранилась на нѣкоторыхъ пьедесталахъ. Древніе авторы приписываютъ ему цѣлый рядъ знаменитыхъ произведеній, каковы напр. портретъ Перикла, дошедшій до насъ въ копіяхъ, а именно въ извѣстныхъ идеализированныхъ бюстахъ-гермахъ, изъ которыхъ одинъ находится въ Британскомъ музеѣ (см. нижній рис. на стр. 410), а другой въ Ватиканской коллекціи; умирающій раненый, послѣднее дыханіе котораго передано совершенно въ манерѣ Мирона; наконецъ, раненая амазонка, за которую, согласно старинному опредѣленію, снова признаютъ знаменитую статую капитолійскаго музея (см. рис. на этой стр.), и другія ей подобныя. Голова Перикла съ надѣтымъ на нее шлемомъ, съ ея широкими полными губами, съ глазами узкаго и продолговатаго разрѣза, съ толстыми вѣками, съ коротко-подстриженными густыми и вьющимися волосами на ней и на бородѣ, выражаетъ спокойное внутреннее величіе, какимъ и отличался великій государственный дѣятель Аттики. Смѣлое соединеніе мотивовъ, взятыхъ изъ жизни, съ глубиною внутренняго содержанія составляло, повидимому, отличительное качество искусства Крезила.

Раненая амазонка капитолійскаго типа, мраморная копія въ Ватиканскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Важнѣйшіе изъ скульпторовъ школы Фидія, имена которыхъ

дошли до отдаленныхъ поколѣній, были Алкаменъ, Агоракритъ и Колотъ. Алкаменъ, аѳинянинъ по рожденію, былъ, какъ и его учитель, изобразителемъ исключительно боговъ. Изслѣдователи, которые, держась мнѣнія Брунна, твердо стоятъ на томъ, что Павзаній съ полнымъ правомъ приписываетъ этому художнику группы восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи, допускаютъ существованіе юношескаго періода дѣятельности Алкамена — поры, предшествовавшей вліянію на него Фидія; однако мы оставляетъ это на ихъ отвѣтственности. Значеніе Алкамена въ дальнѣйшемъ ходѣ равитія аттическаго искусства заключается, съ одной стороны, въ его предпочтеніи къ мраморной пластикѣ и въ разработкѣ ея въ духѣ новаго искусства, а съ другой — въ созданіи цѣлаго ряда идеальныхъ образовъ боговъ, которые были пропущены Фидіемъ, каковы напр. богъ войны Арей, богъ вина Діонисъ, богъ врачеванія Асклепій, богъ огня Гефестъ. Предположеніе, будто Алкаменомъ были изваяны статуи Гефеста и Аѳины для храма на рыночномъ холмѣ въ Аѳинахъ, называвшемся прежде „Ѳезейономъ", и будто лучшая копія Аѳины этой группы сохранилась въ „Торсѣ Шершеля" (въ Тунисѣ), относится опять-таки къ тѣмъ „догадкамъ въ области греческаго искусства", которыя въ послѣднее время все болѣе и болѣе наводняютъ фактическій матеріалъ археологіи. Но самой знаменитою изъ статуй Алкамена была „Афродита въ садахъ", въ Аѳинахъ, — произведеніе, которое, какъ говорятъ, было предъ его окончаніемъ пройдено самимъ Фидіемъ. Полагаютъ, что граціозная „Провансская Венера" Луврскаго музея — копія этого произведенія. Богиня изображена въ пышномъ, плотно облегающемъ тѣло одѣяніи, которое она слегка приподнимаетъ у себя за спиной правою рукою. Равнымъ образомъ, нѣтъ поводовъ къ тому, чтобы не признать плотно-сложенную, нагую, имѣющую только шлемъ на головѣ фигуру „Ареса Боргезе", находящуюся также въ Луврѣ, за копію Арея Алкамена (см. рис. на этой стр.). Эти мраморныя изваянія походятъ одно на другое позами, выражающими движеніе впередъ, и индивидуальностью головъ съ волнистыми волосами, нѣсколько тяжелыми вѣками и какъ-бы говорящимъ ртомъ. Къ этимъ статуямъ слѣдуетъ присоединить изваяніе юноши, готовящагося бросить дискъ (Дискобола) въ Ватиканскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 413), которое уже давно признаютъ единственной статуей атлета работы Алкамена, упоминаемой въ литературныхъ источникахъ. Агоракритъ Паросскій, повидимому, ближе всѣхъ другихъ стоявшій къ Фидію, былъ извѣстенъ въ особенности какъ авторъ мраморнаго изваянія „Матери боговъ"

Аресъ Боргезе Луврскаго музея въ Парижѣ. Съ фотографіи.

въ Метроонѣ, въ Аѳинахъ, и Немезиды въ ея храмѣ въ Рамнусѣ, въ Аттикѣ. Отъ рельефа съ подножія второй изъ этихъ статуй дошли до насъ обломки, въ которыхъ чувствуется несомнѣнное вліяніе Фидія; основываясь на нихъ, Пауль Германъ приписываетъ Аѳину знаменитаго „Торсо Медичи" Луврскаго музея также Агоракриту. Относительно Колотеса извѣстно только, что онъ помогалъ Фидію въ его трудахъ надъ статуей олимпійскаго Зевса.

Представителемъ архаистической реакціи противъ направленія Фидія былъ, по выводамъ Фуртвенглера, Каллимахъ, считающійся изобрѣтателемъ коринѳской капители. Его направленіе шло рука объ руку съ утонченностью декоративнаго стиля его времени. Изъ сообщеній древнихъ писателей, давшихъ ему прозвище „katatexitechnos", видно, что никакая тщательность и тонкость работы не казались ему достаточными. Его золотая лампа подъ мѣдной пальмой въ аѳинскомъ Эрехтейонѣ пользовалась большою извѣстностью; славились также его „Танцующія лаконянки", о которыхъ Плиній говоритъ: „тщательно выполненная вещь, но которую прилежный трудъ надъ нею лишилъ всякой привлекательности". Если общее направленіе этого художника было дѣйствительно таково, то нельзя считать невозможнымъ, что впадающій въ архаизмъ рельефъ Капитолійскаго музея, съ подписью греческими буквами имени Каллимаха, имѣетъ на дѣлѣ нѣкоторое отношеніе къ этому мастеру, о которомъ въ такомъ случаѣ намъ приходится, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, думать по поводу еще цѣлаго ряда дошедшихъ до насъ рельефныхъ работъ. Алтарь четырехъ боговъ въ аѳинскомъ акрополѣ Фуртвенглеръ склоненъ даже считать оригинальнымъ произведеніемъ Каллимаха. Роскошно-орнаментированное въ свободномъ стилѣ мраморное подножіе треножника или канделябра, находящееся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ (см. рис. на стр. 41[3]), съ изображеніемъ на одной изъ сторонъ похищенія треножника Аполлона, можетъ быть признано за копію бронзоваго оригинала Каллимаха; то же самое надо сказать и объ извѣстномъ архаистическомъ торсѣ Аѳины дрезденскаго Альбертинума; передняя часть одежды богини украшена какъ-бы вышитымъ изображеніемъ битвы гигантовъ, отличающимся свободою стиля, тогда какъ въ расположеніи складокъ видно подражаніе строгому стилю древняго времени. Не должно однако забывать, что причисленіе этихъ и имъ подобныхъ произведеній къ только-что разсмотрѣнной категоріи — произведеній, на которыя прежде смотрѣли, какъ на исполненныя въ позднѣйшія вре-

Метатель диска, мраморная статуя Ватиканскаго музея. Съ фотографіи.

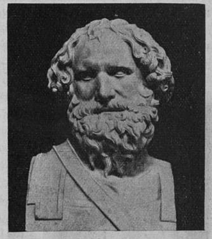
мена умышленно въ древнемъ духѣ (архаистически), все-таки даетъ поводъ къ нѣкоторымъ сомнѣніямъ, нуждающимся въ разъясненіи.

Наконецъ, реалистомъ временъ пелопоннесской войны является Деметрій, славившійся, какъ скульпторъ-портретистъ. Древніе порицали его реализмъ. То, что до него считалось въ Греціи портретною скульптурою, не исключая изображеній побѣдителей на играхъ, было на самомъ дѣлѣ воспроизведеніемъ не индивидуальныхъ чертъ тѣхъ или другихъ личностей, а ихъ типовъ. Деметрій же, по свидѣтельству Квинтиліана, заботился больше о „сходствѣ", чѣмъ о красотѣ. Его изображенія греческой жрицы Лизимахи и коринѳскаго полководца Пелиха, большой животъ, плѣшь и развѣвающіеся по вѣтру волосы котораго описываетъ Лукіанъ, производили сильное впечатлѣніе. И если головы въ родѣ головъ полководца Архидама (см. верхній рис. на стр. 415) и трагическаго поэта Эврипида (см. нижній рис. на той же стр.), находящихся въ неаполитанскомъ музеѣ, представляютъ намъ направленіе Деметрія, то древніе, привыкшіе къ типичному, разумѣется, нѣсколько преувеличивали реализмъ этого мастера.

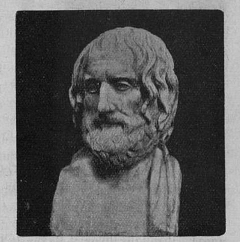
Греческій пьедесталъ треножника или канделябра въ дрезденскомъ Альбертинумѣ. Съ фотографіи.

Во второй половинѣ V-го столѣтія до Р. Х., бокъ о бокъ съ аттическимъ искуствомъ выступило пелопоннесское, а именно аргосское искусство въ своемъ дальнѣйшемъ самостоятельномъ развитіи. Великимъ представителемъ этого искусства явился Поликлетъ, имя котораго пользуется почти такимъ же почетомъ, какъ и имя Фидія. Поликлетъ родился, вѣроятно, въ Сикіонѣ, но жилъ и трудился въ Аргосѣ. Что онъ былъ ученикъ старика-Агелада (ср. стр. 344), какъ о томъ сообщаютъ, — трудно повѣрить на-слово. Онъ рѣзко отличается отъ соименнаго ему художника, жившаго позже, вѣроятно его племянника, Поликлета IV-го столѣтія. Великій Поликлетъ Старшій, держась традицій своей школы, работалъ главнымъ образомъ изъ бронзы и изображалъ людей, преимущественно возмужавшихъ юношей. Однако онъ исполнялъ изваянія и другого рода. Его хризэлефантинная статуя, изображавшая Геру на тронѣ и находившаяся въ ея храмѣ, въ Аргосѣ, была божествомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ женщиною. Его бронзовый Гермесъ, въ Лизимахіи, представлялъ только божество, тогда какъ бронзовая амазонка, исполненная имъ въ состязаніи съ Фидіемъ, Крезиломъ и Фрад-

мономъ, изображала только женщину. По словамъ Плинія, на этомъ конкурсѣ Поликлетъ получилъ первый призъ, Фидій второй, а Крезилъ третій. Геру Поликлета потомство причислило къ знаменитѣйшимъ скульптурнымъ произведеніямъ Греціи и, въ отношеніи хризэлефантинной техники, даже предпочитало эту статую работамъ Фидія; по части литейнаго дѣла, Поликлетъ былъ также высоко цѣнимъ не только какъ мастеръ, усовершенствовавшій технику этого дѣла, но и какъ установитель „канона“ нормальныхъ пропорцій человѣческаго тѣла — правилъ, въ которыхъ уже нуждалось искусство тогдашняго времени. Воплощеніемъ канона Поликлета былъ, вѣроятно, его бронзовый Дорифоръ (копьеносецъ), фигура нагого юноши съ копьемъ на лѣвомъ плечѣ и съ опущенной правой рукой. Однако до своего классическаго образца фигуры крѣпкаго нагого юноши Поликлетъ дошелъ не реалистическимъ, а идеалистическимъ путемъ. Пособіемъ служило ему вычисленіе, и, соблюдая въ своихъ произведеніяхъ вычисленныя имъ отношенія, онъ написалъ объ этихъ послѣднихъ цѣлую книгу, чрезъ что сдѣлалъ ихъ извѣстными всѣмъ и каждому. О содержаніи этой книги мы знаемъ лишь очень немногое по выдержкамъ изъ нея у древнихъ писателей. Эти послѣдніе передаютъ намъ, что Поликлетъ „вычислилъ отношенія пальцевъ между собою, всѣхъ пальцевъ къ кисти руки, кисти къ предплечію, предплечія къ плечевой части руки и вообще всѣхъ членовъ одного къ другому“. Канонъ пропорцій человѣческаго тѣла, оставленный Витрувіемъ, не Поликлетовъ, а позднѣйшаго происхожденія. Наши свѣдѣнія о чистомъ Поликлетовомъ типѣ разъяснилъ Калькманъ своими измѣреніями, произведенными на нѣкоторыхъ изъ мраморныхъ статуй, считающихся копіями съ бронзъ Поликлета. Относительно хода развитія пропорцій между частями лица въ греческомъ искусствѣ до Поликлета, онъ говоритъ: „Въ началѣ мы находимъ дѣленіе лица на три части.“

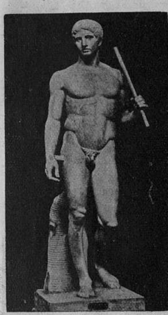


Архидамъ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея. Съ фотографіи.



Эврипидъ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея. Съ фотографіи.

Лобъ, носъ и нижняя часть лица были одинаковой длины. Затѣмъ лобъ сталъ укорачиваться, а нижнія части лица — удлиняться, пока, наконецъ, при Поликлетѣ, не возвратились къ дѣленію на три части. Глазъ помѣщенъ всего болѣе книзу у „Никѣ“ Архерма (ср. стр. 339), нѣсколько выше онъ у олимпійской Геры (ср. стр. 320). По мѣрѣ укороченія лба и удлиненія нижней части лица, глазъ все больше и больше передвигается вверхъ, т. е. приближается къ границѣ волосъ: у Поликлета, увеличившаго лобъ, глазъ снова отодвигается отъ этой границы, но далеко не въ такой степени, какъ въ древнѣйшія времена, и одновременно съ этимъ средняя часть лица, т. е. разстояніе отъ глаза до носа (до кончика носа), увеличивается. Высота головы, т. е. разстояніе отъ подбородка до темени, равняющееся по вышеупомянутому канону Витрувія одной восьмой части всей вышины фигуры, у Поликлета, по изслѣдованіямъ Калькмана, составляетъ лишь одну седьмую, тогда какъ разстояніе отъ глаза до подбородка составляетъ одну шестнадцатую, а высота лица одну десятую высоты всей фигуры. Согласно съ канономъ бронзоваго Дорифора были исполнены Поликлетомъ и его бронзовыя статуи Діадумена, т. е. юноши, надѣвающаго себѣ на лобъ повязку побѣдителя, и Апоксіомена, т. е. молодого атлета, счищающаго съ себя пыль скребницей. Поликлетъ довелъ до совершенства и такъ наз. „contraposto“, внутреннюю подвижность стоящей фигуры, заключающуюся въ рѣзко выраженномъ налеганіи ея корпуса только на одну ногу. Позднѣйшіе древніе знатоки (Плиній) находили фигуры Поликлета нѣсколько „квадратичными“; да и намъ, при всемъ удивительномъ равновѣсіи, которымъ онѣ отличаются, кажутся онѣ нѣсколько коренастыми и приземистыми.


Копьеносецъ, мраморная статуя Неаполитанскаго музея. Съ фотографіи.

Три статуи Поликлета дошли до насъ въ мраморныхъ воспроизведеніяхъ: Дорифоръ, Амазонка и Діадуменъ. Важнѣйшее изъ воспроизведеній Дорифора, находящихся въ разныхъ коллекціяхъ, — мраморная статуя неаполитанскаго музея (см. рис. на этой стр.). Свѣжѣе ея — торсъ Пурталеса въ берлинскомъ музеѣ и торсъ зеленаго базальта во флорентійской галереѣ Уффици; но самой свѣжей и самой близкой къ оригиналу надо признать голову бронзоваго герма Аполлонія въ неапольскомъ музеѣ (см. верхн. рис. на стр. 417). Эти копіи свидѣтельствуютъ, что статуя Поликлета представляла очень крѣпко сложеннаго молодого человѣка, съ короткими, хорошо расчесанными, прилегавшими къ черепу волосами, твердо стоявшаго на правой ногѣ и отставившаго

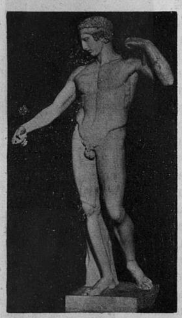
назадѣ, почти какъ при ходьбѣ, лѣвую ногу, прикасающуюся къ землѣ только концами пальцевъ. Мы уже знаемъ, какъ этотъ мотивъ движенія развивался постепенно. Послѣднюю аргосскую фазу этого развитія мы, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, видимъ въ статуѣ бога или царя, нагого, съ короткими волосами на головѣ и въ бородѣ; эта статуя находится въ мюнхенской глиптотекѣ, и Бруннъ приписываетъ ее Поликлету. Плотности Дорифора соотвѣтствуютъ сильно и твердо очерченные планы, посредствомъ которыхъ соединяются между собой главныя части его тѣла. Конечно, подобнаго тѣлосложенія никто не видывалъ въ натурѣ, но никому не можетъ оно показаться ненатуральнымъ. За копіи бронзовой амазонки Поликлета признаютъ совершенно схожія между собою статуи берлинскаго музея (см. нижн. рис. на этой стр.), коллекціи Лансдоуна въ Луврѣ и Браччо-Нуово Ватикана. Произведеніе Поликлета изображало раненую и утомленную амазонку, закинувшую себѣ на голову правую руку, опирающуюся лѣвою рукою на высокій постаментъ и отставившую, подобно Дорифору, лѣвую ногу назадъ; по своему типу, это — наиболѣе стройная и помужски сложенная изъ всѣхъ сохранившихся мраморныхъ амазонокъ. Наконецъ, копіями Діадумена Поликлета считаютъ мраморную статую изъ Вэзона (въ Провансѣ) въ Британскомъ музеѣ, прекрасную статую мадридскаго музея (см. рис. на стр. 418), фигуру, недавно найденную на Делосѣ, и нѣсколько торсовъ въ другихъ коллекціяхъ; изъ относящихся сюда отдѣльныхъ головъ особенно замѣчательны находящіяся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ и въ кассельскомъ музеѣ. Діадуменъ своимъ видомъ, движеніемъ, пропорціями и головою, собственно говоря, похожъ на Дорифора, но, въ противоположность академической стройности этой фигуры, онъ представляетъ собою изображеніе настоящаго побѣдителя, хотя и исполненное по тому же образцу, но болѣе близкое къ натурѣ и потому отличающееся во всѣхъ своихъ частяхъ бо̀льшею подвижностью, мягкостью, легкостью и эластичностью. Рядомъ съ вышеупомянутыми статуями можно указать, какъ на имѣющую Поликлетовскіе типъ и позу, на статую мальчика въ дрезденскомъ Альбертинумѣ. Сколь значительно было вліяніе Поликлета на греческую скульптуру, видно и въ другихъ произведеніяхъ, каковы напр. прелестный бронзовый „Идолино“ (см. рис. на стр. 419) флорентійскаго музея, молодой Панъ париж-

Бронзовый бюстъ Аполлонія въ Неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Мраморная амазонка Берлинскаго музея. Съ фотографіи.

ской національной библіотеки и прекрасный маленькій бронзовый Арей въ Британскомъ музеѣ. Вообще Поликлетъ долженъ быть поставленъ во главѣ художниковъ, пытавшихся когда бы то ни было воспроизводить нормальное человѣческое тѣло.

Поликлетъ собралъ вокругъ себя въ Аргосѣ многочисленныхъ учениковъ и товарищей. Патроклъ былъ вѣроятно его братъ. Сыновьями Патрокла считаютъ Навкида, Геба котораго стояла въ аргосскомъ храмѣ рядомъ съ Герою Поликлета, Дедала, которому приписывается стремленіе выражать характеръ боговъ, и, наконецъ, на основаніи показанія нѣкоторыхъ авторовъ, Поликлета Младшаго, котораго однако другіе считаютъ гораздо болѣе позднимъ мастеромъ. Въ одной изъ своихъ надписей, Дедалъ именуетъ себя сикіонцемъ. Если онъ и не родился въ Сикіонѣ, то во всякомъ случаѣ жилъ въ этомъ городѣ. Ученикъ Поликлета Старшаго, Канахъ Младшій, и ученикъ Навкида, Алипъ, были уроженцы Сикіона. Около конца V-го вѣка вся школа Поликлета перебралась изъ Аргоса въ Сикіонъ, гдѣ и процвѣтала въ IV-омъ вѣкѣ на ряду съ знаменитой школой живописи и вмѣстѣ съ нею считалась пріютомъ всякаго рода хорошихъ школьныхъ преданій — мѣстомъ, въ которомъ можно было изучить всѣ правила искусства.



Діадуменъ, мраморная статуя Мадридскаго музея. Съ фотографіи.

Пэоній изъ Менде, которому Павзаній приписываетъ скульптурное украшеніе восточнаго фронтона олимпійскаго храма (ср. стр. 400) и который самъ въ своей надписи признаетъ себя творцомъ сохранившейся мраморной Никѐ, стоявшей по близости этого храма, и другой, вѣроятно бронзовой статуи той же богини, увѣнчивавшей собою вершину его фронтона, былъ ѳракіецъ по происхожденію, но принадлежалъ по своему образованію пелопоннесской школѣ. Крылатая мраморная Никѐ Пэонія, по мнѣнію спеціалистовъ, оспариваемому только немногими, исполнена, какъ это видно по ея фактурѣ, не раньше пелопоннесской войны; она была воздвигнута вѣроятно мессенцами и навпактійцами, какъ даръ богамъ въ благодарность за пораженіе спартанцевъ при Сфактеріи (въ 428 г.). Постановка ея произошла вѣроятно послѣ Никіева мира (въ 421 г.). Во всякомъ случаѣ, эта статуя, находящаяся теперь въ музеѣ Олимпіи, принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ изъ сохранившихся произведеній античнаго искусства; она замѣчательна, какъ единственная дошедшая до насъ круглая фигура несомнѣнно подлинной работы знаменитаго мастера V-го столѣтія, такъ

какъ онъ снабдилъ ее своею подписью; она замѣчательна, кромѣ того, какъ одно изъ самыхъ раннихъ произведеній, въ которомъ художникъ осмѣлился изваять изъ мрамора круглую фигуру низлетѣвшаго съ небесъ крылатаго божества; наконецъ, она замѣчательна по смѣлости и увѣренности, съ которыми скульпторъ разрѣшилъ свою трудную задачу. Отъ ея крыльевъ, рукъ и головы сохранились только обломки. Отношеніе къ этой статуѣ одной, находящейся въ частномъ владѣніи, въ Римѣ, и въ которой, пожалуй, можно признать копію ея головы, не настолько доказано, чтобы выводить отсюда какія-либо стилистическія или историческія заключенія. Но и того, что сохранилось, достаточно, чтобы составить себѣ понятіе о характерѣ этого художественнаго произведенія, о наглядной передачѣ въ немъ мотива полета и о чудной его красотѣ съ передней стороны. На нашемъ рисункѣ оно представлено въ реставраціи Рюма, находящейся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ (см. рис. на стр. 420). Одежда богини, вслѣдствіе ея полета отвѣвающаяся назадъ и образующая мягкія складки, плотно прилегаетъ къ передней поверхности ея тѣла и прекрасно обрисовываетъ его великолѣпныя, чистыя и свободныя формы. Кромѣ обѣихъ рукъ, совершенно не прикрыты одеждою лѣвая грудь и нѣсколько выставленная впередъ лѣвая нога съ опущеннымъ внизъ концомъ ступни. Если сравнить это произведеніе съ крылатой Никѣ, приписываемой Архерму (ср. стр. 339), то поразишься огромнымъ шагомъ впередъ, который греческое искусство сдѣлало въ теченіе полутора столѣтія. Такихъ успѣховъ искусства, перешедшаго отъ скованности къ свободѣ въ столь короткій промежутокъ времени, никогда не наблюдалось за предѣлами Европы, а въ Европѣ подобное явленіе имѣло мѣсто лишь однажды, въ эпоху 1350—1500 гг. по Р. Х.

„Идолино" Флорентійскаго археологическаго музея. Съ фотографіи.

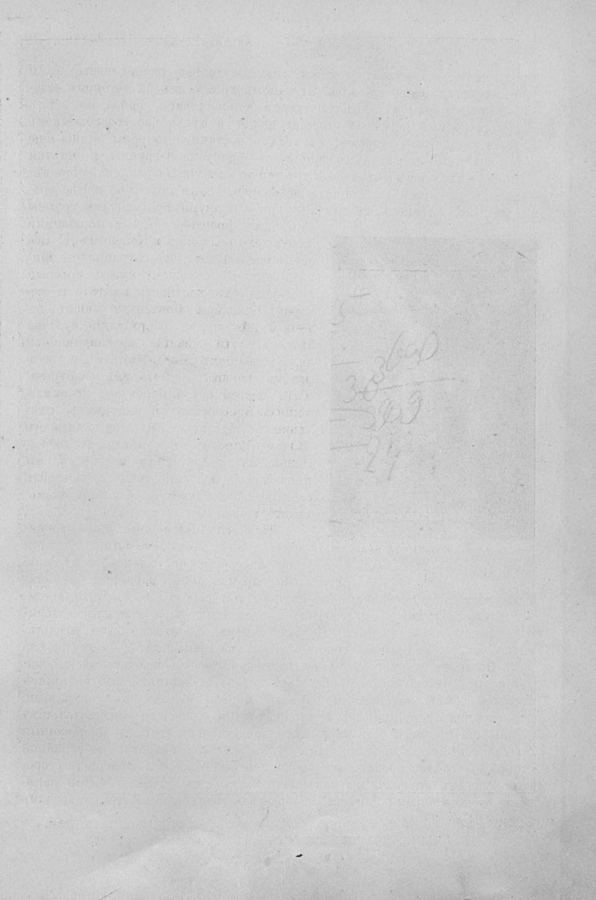
Въ ряду сохранившихся отдѣльныхъ изваяній второй, классической половины пятаго столѣтія, съ которыми мы познакомились, особенно любопытны остатки греческой монументальной пластики, какъ произведенія по большой части оригинальныя. Если лишь въ рѣдкихъ случаяхъ оказывается возможнымъ съ увѣренностью приписать ихъ тому или другому изъ извѣстныхъ мастеровъ, то все-таки удается сближать ихъ съ этими художниками и такимъ образомъ пользоваться ими для подверждения выводовъ, полученныхъ донынѣ изъ нашихъ изслѣдованій историческаго хода искусства.

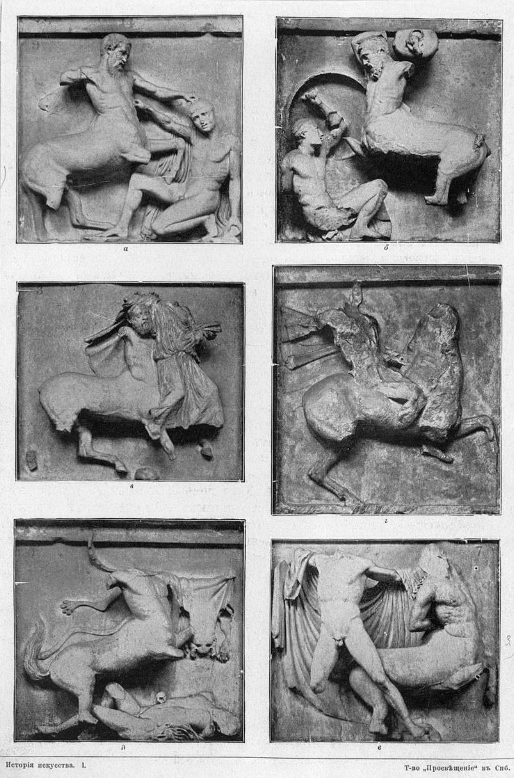
Изъ этихъ остатковъ, на первомъ планѣ должны быть поставлены скульптурныя украшенія Парѳенона (ср. стр. 371 и 372), сохранив-

шіяся части которыхъ, къ сожалѣнію, не только разъединены, но и разсѣяны по разнымъ музеямъ. Въ самомъ храмѣ, изъ 92 метоповъ осталось теперь только 41; уцѣлѣла также большая часть фриза на стѣнѣ задней, западной, короткой стороны целлы и нѣсколько его обломковъ на южной, длинной сторонѣ; въ углахъ восточной стороны видны еще двѣ лошадиныя головы, уцѣлѣвшія отъ фронтонной группы, и остатки нѣсколькихъ человѣческихъ фигуръ торчатъ въ углахъ западной стороны. Акропольскій музей въ Аѳинахъ обладаетъ, кромѣ другихъ, менѣе значительныхъ обломковъ, 22 плитами фриза и двумя фрагментами группы восточнаго фронтона. Отдѣльные обломки находятся въ Парижѣ и Копенгагенѣ. Все остальное изъ того, что сохранилось, принадлежитъ Британскому музею, который пріобрѣлъ эти древности въ 1816 г. отъ лорда Эльджина. Почтенный лордъ, въ 1801 и 1802 гг., съ разрѣшенія султана выломилъ эти изваянія, прославившіяся подъ названіемъ „Elgin-Marbles“, и увезъ ихъ въ Англію. Кое-что изъ разрушенныхъ частей сохранилось въ древнихъ копіяхъ и особенно въ рисункахъ, сдѣланныхъ французскимъ художникомъ Жакомъ Кареемъ въ Аѳинахъ, въ 1674 г. Пользуясь всѣми этими пособіями, мы въ состояніи довольно точно представить себѣ все пластическое убранство знаменитаго храма.

Летящая Нике Пэонія изъ Менде, по реставраціи Рюма, находящейся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ. Съ фотографіи.

Такъ какъ Парѳенонъ былъ посвященъ Аѳинѣ, покровительницѣ Аттики и ея населенія, и главное помѣщеніе этого храма было украшено ея статуей, мастерски исполненной Фидіемъ изъ золота и слоновой кости, то и все наружное скульптурное убранство зданія гласило о величіи дѣвственной богини. На восточномъ фронтонѣ было представлено ея рожденіе изъ головы Зевса, на западномъ — ея побѣда надъ Посейдономъ, богомъ морей, состязавшимся съ нею изъ-за преобладанія въ любимой ею странѣ. На метопахъ, начиная съ восточной стороны, были изображены эпизоды борьбы боговъ съ гигантами, изъ которой первые вышли побѣдителями благодаря вмѣшательству Аѳины; на прочихъ сторонахъ были представлены побѣды, одержанныя при ея содѣйствіи греками надъ грубою силою варваровъ: на западной сторонѣ — битва грековъ съ амазонками, на южной и сѣверной сторонахъ, сверхъ другихъ не совсѣмъ понятныхъ событій, — битвы лапиѳовъ съ кентаврами. Фризъ изображалъ чествованіе Аѳины жителями





 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Сцены борьбы лапиѳовъ съ кентаврами. Метопы аѳинскаго Парѳенона, хранящіеся нынѣ въ Британск. музеѣ.

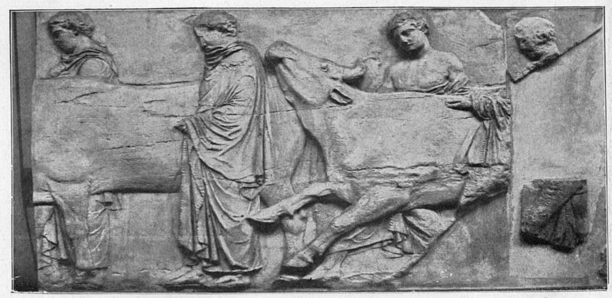
Съ фотографій лондонской Stereoscopic Company.

Аттики. Большія Панаѳинеи, празднество, происходившее каждый годъ олимпіады, заканчивались громадной процессіей, которая направлялась въ Парѳенонъ; главною цѣлью этой процессіи было принесеніе богинѣ въ даръ роскошнаго одѣянія (пеплума), вытканнаго и расшитаго благороднѣйшими женщинами и дѣвушками Аѳинъ, и которое руководители процессіи вручали жрецу богини. Это врученіе, совершающееся подъ покровительствомъ двѣнадцати главныхъ боговъ Аттики, изображено на передней (восточной) сторонѣ целлы; выѣздъ всадниковъ, участвующихъ въ процессіи, былъ изображенъ на фризѣ западной, короткой стороны, а на фризѣ обѣихъ длинныхъ сторонъ, раздѣленномъ на двѣ параллельныя части, изображена самая процессія, направляющаяся какъ на верхней, такъ и на нижней части, съ запада къ востоку. Болѣе всего бросаются въ глаза юноши на коняхъ; но и шествіе жертвенныхъ животныхъ, сопровождаемыхъ вожаками, шествіе дароносцевъ съ чашами и кувшинами въ рукахъ или на плечахъ, колесницъ, запряженныхъ четырьмя конями, группа музыкантовъ съ флейтами и киѳарами, спокойно выступающій сановникъ, — все это прочно врѣзывается въ память зрителя. Вообще мы видимъ тутъ возвеличеніе аттическаго народа, его благородства, его культурности, свободы и красоты.

Наиболѣе старыя изъ скульптуръ Парѳенона — метопы; въ ихъ ряду, съ художественной точки зрѣнія особенно важны украшавшіе собою южную сторону храма и представляющіе сцены единоборства между греками и кентаврами. Большинство этихъ метоповъ находится въ Британскомъ музеѣ. Между ними можно различить древнѣйшіе отъ болѣе позднихъ; очевидно также, что надъ ними работали разные художники. Нельзя не удивляться вообще разнообразію этихъ рельефовъ, не смотря на повтореніе въ нихъ одного и того же главнаго мотива и на нѣсколько схематичныя повторенія частностей. Хотя полныя движеніемъ сцены вообще хорошо сочинены для заполненія отведенныхъ для нихъ четырехугольныхъ пространствъ, однако кое-гдѣ нѣтъ недостатка и въ пробѣлахъ на этихъ пространствахъ, или въ неестественныхъ сокращеніяхъ тамъ, гдѣ не доставало мѣста для композиціи. Однѣ изъ группъ исполнены совершенно въ формахъ школы Фидія, но въ другихъ замѣтна еще борьба съ архаичными угловатостью и сухостью, а въ третьихъ стремленіе къ новизнѣ расположенія доходитъ до нарушенія простоты и естественности. Такъ напр. древней скованностью отличается метопъ, на которомъ грекъ изображенъ побѣжденнымъ и опустившимся на колѣно, и наскочившій на него кентавръ, который, прижимая его голову лѣвою рукою, не даетъ ему подняться (см. прилаг. табл. „Сцены борьбы лапиѳовъ и кентавровъ“, фиг. *а*). Напротивъ того, вполнѣ пластически-зрѣлою и оживленною является намъ группа, въ которой торжествующій кентавръ, съ львиной шкурой, наброшенной на его простертую лѣвую руку, въ гордомъ упоеніи побѣдой перескакиваетъ чрезъ умирающаго, лежащаго на спинѣ грека (фиг. *д*; см. также фиг. *б*, *в* и *г*). Но группа, въ которой побѣдителемъ представ-

ленъ грекъ, схватившій кентавра, тщетно выбивающагося изъ его рукъ уже не чужда изысканности, особенно вслѣдствіе болѣе живописнаго чѣмъ натуральнаго, изображенія плаща, развернувшагося отъ смѣлаго размаха руки и распростертаго за спиной греческаго юноши (фиг. *е*). Исполнителями тѣхъ или другихъ изъ этихъ метоповъ называли почти всѣхъ аттическихъ мастеровъ; пытались также распознать направленіе Мирона въ болѣе древнихъ, а направленіе Фидія въ болѣе позднихъ метопахъ. Но мы считаемъ достаточнымъ отмѣтить различіе ихъ по стилю, свидѣтельствующее объ успѣхѣ, до котораго достигла аттическая школа около 440 г.

Больше единства, чѣмъ метопы, представляетъ намъ фризъ Парѳенона (см. прилаг. табл. „Части Парѳенонскаго рельефнаго фриза"). Удивительно спокойный при всей своей величайшей жизненности, удивительно стильный при всей величайшей натуральности своей, этотъ фризъ принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ созданіямъ искусства всѣхъ временъ и народовъ. Онъ однажды навсегда доказалъ, что для непрерывно-тянущагося фриза нѣтъ темы болѣе подходящей, какъ изображеніе многосложнаго шествія людей и животныхъ, движущихся въ одномъ и томъ же направленіи. Что изокефаліи, правила располагать головы всѣхъ фигуръ на одномъ уровнѣ, необходимо строго держаться въ интересахъ заполненія длинной полосы фриза, но держаться только приблизительно, безъ педантической строгости; что самый стиль плоскаго рельефа, въ которомъ исполнено изображеніе процессіи, принуждаетъ представлять фигуры профильно, причемъ однако въ свободномъ стилѣ болѣе зрѣлой эпохи это правило можетъ и должно нарушаться случайными поворотами отдѣльныхъ фигуръ; что смѣна фигуръ животныхъ и людей, одѣтыхъ и неодѣтыхъ фигуръ, даже самая смѣна отдѣльныхъ тѣлодвиженій и расположенія складокъ одежды могутъ, при постоянномъ повтореніи главныхъ мотивовъ, сообщать всему изображенію большое разнообразіе и жизненность — все это художественныя истины, подтверждаемыя фризомъ Парѳенона съ такой очевидностью, что всякаго рода задачи находятъ въ немъ для себя готовое рѣшеніе. Краски и бронзовые аксессуары, теперь утраченные, еще болѣе усиливали и возвышали впечатлѣніе, которое этотъ фризъ производилъ въ своемъ первоначальномъ видѣ. Какъ на успѣхъ искусства разсматриваемой эпохи, можно указать на то, что боги на передней сторонѣ фриза, въ числѣ которыхъ тотчасъ же узнаешь Зевса и Геру, посланницу боговъ Ириду, Палладу-Аѳину, Гефеста, Посейдона, Гермеса и скромно одѣтую небесную Афродиту съ ея сыномъ, Эросомъ, охарактеризованы не столько своимъ одѣяніемъ и аттрибутами, сколько своими типами и позами (см. рис. на стр. 423). Вмѣстѣ съ тѣмъ, превосходство боговъ предъ людьми еще постаринному выражено бóльшимъ размѣромъ ихъ фигуръ, которыя только однѣ представлены сидящими такъ, что ихъ головы приходятся, согласно указанному выше правилу, на одной высотѣ съ головами прочихъ фигуръ.



а. Юноши, сопровождающіе жертвенныхъ быковъ. Сѣверная сторона.

б. Юноши, несущіе жертвенные сосуды. Сѣверная сторона.

в. Приготовленіе всадниковъ къ участію въ процессіи. Западная сторона.

г. Часть процессіи всадниковъ. Западная сторона.

Исторія искусства. I.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Части Парѳенонскаго рельефнаго фриза (Панаѳинейское торжественное шествіе).

Съ фотографій лондонской Stereoscopic Company.

Къ сожалѣнію, отъ фронтонныхъ группъ Парѳенона дошли до насъ только очень неполные обломки. На каждомъ фронтонѣ, дѣйствующія лица — только центральныя фигуры, между тѣмъ какъ боковыя, образующія собою красивыя группы, выражаютъ свое участіе лишь внутреннимъ образомъ. Къ прискорбію, именно отъ обѣихъ центральныхъ группъ не сохранилось почти ничего. Тѣмъ не менѣе мы въ состояніи дополнить группу восточнаго фронтона на основаніи рельефа, украшающаго устье одного цилиндрическаго фонтана, хранящагося въ мадридскомъ музеѣ. Судя по этому рельефу, въ центрѣ группы сидѣлъ на тронѣ Зевсъ, повернувшись вправо. Передъ нимъ стояла только-что рожденная имъ въ полномъ вооруженіи дочь, Паллада-Аѳина, къ которой слетѣла богиня Побѣды; позади Зевса стоялъ Гефестъ или Прометей съ молотомъ, которымъ онъ произвелъ мистическое рожденіе богини изъ головы вѣчнаго отца. Центральныя группы западнаго фронтона могутъ быть возстановлены еще легче по сохранившимся обломкамъ и по рисунку Карея. Слѣва стояла Аѳина, справа Посейдонъ; оба они, въ позахъ, полныхъ жизни и движенія, надѣляли Аттику залогами ея благоденствія: Посейдонъ заставлялъ бить у своихъ ногъ соленый ключъ, Аѳина возращала священное масличное дерево. Послѣднее, изображенное въ своемъ естественномъ видѣ, находилось въ самой срединѣ фронтона, чрезъ что обозначало собой побѣду богини. Оба божества, позади которыхъ помѣщались ихъ квадриги, совершивъ свои чудеса, отступали другъ отъ друга какъ-бы въ испугѣ. Но кого представляли лежавшія по обѣимъ сторонамъ отъ нихъ фигуры, болѣе спокойныя на восточномъ и болѣе подвижныя на западномъ фронтонахъ (см. прил. табл. „Фигуры, входившія въ составъ группы восточнаго фронтона Парѳенона“)? Для отвѣта на этотъ вопросъ приходится выбирать между божественнымъ и человѣческимъ, между вымысломъ и исторіей. Одни видятъ въ этихъ фигурахъ олицетворенія силъ природы и мѣстностей, относящіяся къ монументальному, проникнутому поэзіей способу антроморфи-

Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида, рельефная группа изъ восточной части Парѳенонскаго фриза. Съ фотографіи.

чески изображать ландшафтъ; другіе признаютъ боковыя фигуры восточнаго фронтона за миѳическихъ первобытныхъ обитателей Аттики. Не подлежитъ сомнѣнію только одно, а именно, что въ самыхъ углахъ восточнаго фронтона были помѣщены слѣва Геліосъ, богъ солнца, поднимающійся со своими огненными конями изъ моря, справа — Селена или Никсъ, богиня ночи, опускающаяся со своими уставшими конями во всемірный океанъ, тогда какъ лежащія угловыя фигуры западнаго фронтона, по объясненію нѣкоторыхъ изслѣдователей, не усматривающихъ въ прочихъ фигурахъ никакихъ олицетвореній ландшафта, представляли собою рѣчныхъ боговъ Кефисса, Илисса и Каллирроe. Во всѣхъ этихъ вопросахъ для произвола толкователей открытъ самый широкій просторъ. Что касается до насъ, то мы предпочитаемъ просто любоваться этими неземными ббразами, не спрашивая себя объ ихъ именахъ, — любоваться ихъ формами, чистыми и мощными даже въ полуразрушенномъ видѣ, идеальной и вмѣстѣ съ тѣмъ натуралистической моделировкою ихъ наготы, роскошью, плавностью и вмѣстѣ съ тѣмъ простотою укладки на нихъ драпировокъ, спокойствіемъ и достоинствомъ ихъ положенія въ монументальныхъ группахъ. Здѣсь впервые — въ противоположность фронтоннымъ скульптурамъ эгинскаго и олимпійскаго храмовъ — достигнута полная анатомическая правильность поворотовъ, здѣсь отдѣльныя фигуры впервые соединены въ группы, составляющія одно неразрывное цѣлое. Имя исполнителя или имена исполнителей этихъ законченныхъ произведеній декоративной мраморной пластики нельзя опредѣлить вполнѣ точно, такъ какъ древніе писатели не приводятъ этихъ именъ. Что фронтонныя скульптуры проникнуты духомъ Фидія, о томъ не можетъ быть никакого спора, но представляется мало вѣроятнымъ, чтобы великій мастеръ лично участвовалъ въ исполненіи этихъ мраморныхъ работъ. Если же назвать вмѣсто него Алкамена или Агоракрита и задать себѣ вопросъ о томъ, насколько проекты фронтоновъ принадлежатъ самому Фидію, и насколько можно приписать исполненіе этихъ проектовъ его ученикамъ, то снова не выберешься изъ заколдованнаго круга предположеній. Мы должны довольствоваться убѣжденіемъ, что духъ Фидія и направленіе его школы ясно выразились въ этомъ, единственномъ въ своемъ родѣ художественномъ памятникѣ Греціи.

Скульптурныя украшенія лучше другихъ сохранившагося храма въ Аѳинахъ, называвшагося прежде „Ѳезейономъ", а теперь извѣстнаго подъ названіемъ Гефестейона, насколько они уцѣлѣли, остались на своихъ первоначальныхъ мѣстахъ. По выраженію Зауера въ началѣ его большого сочиненія объ этомъ храмѣ, отъ его фронтонныхъ группъ „не сохранилось ни куска." Если этотъ ученый, не смотря на свое заявленіе, пытается вполнѣ возстановить означенныя группы на основаніи лишь слѣдовъ отъ нихъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онѣ находились, и затѣмъ изъ этого фантастическаго построенія вывести заключеніе объ изображеніяхъ на восточномъ фризѣ и о тѣхъ божествахъ, которымъ

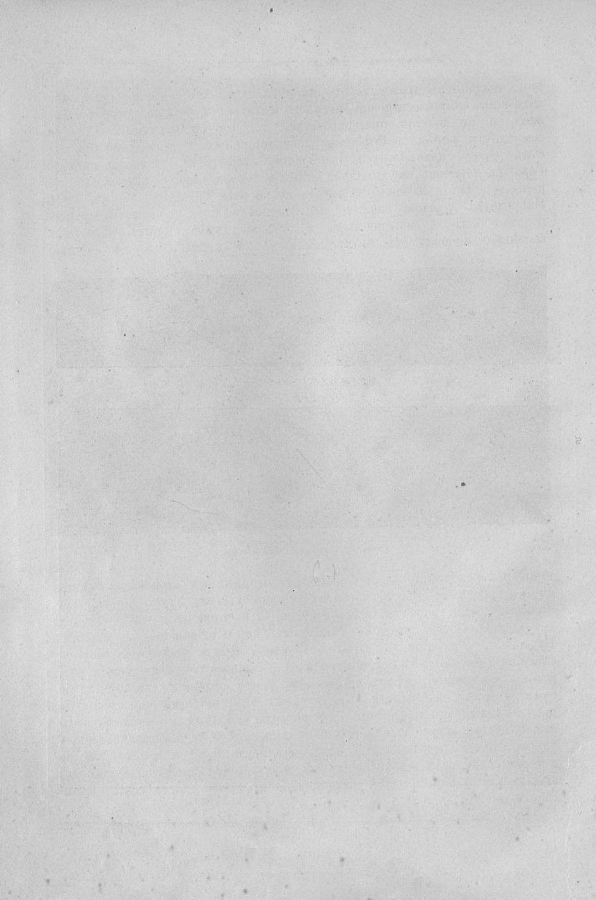
Группа молодыхъ женщинъ.

Юноша.

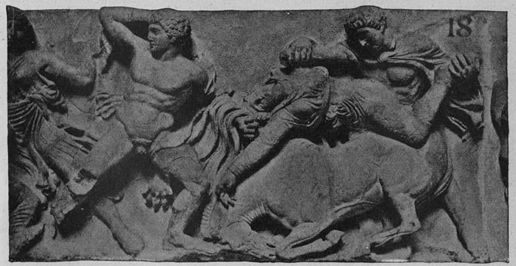
Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Фигуры, входившія въ составъ группы восточнаго фронтона Парѳенона, нынѣ въ Британскомъ музеѣ.

Съ фотографій.



былъ посвященъ храмъ, то это является лишь апогеемъ того современнаго намъ спиритистически-археологическаго направленія, которое не можетъ и не должно примѣшиваться къ исторіи искусства. Изъ восемнадцати метоповъ Гефестейона, украшенныхъ горельефами (ср. стр. 374), десять, находящихся на передней сторонѣ, изображаютъ подвиги Геракла, а восемь смежныхъ съ ними метоповъ сѣверной и южной стороны — дѣянія Тезея, которыя здѣсь впервые образуютъ цѣлую серію. Изъ двухъ фризовъ целлы, исполненныхъ изъ паросскаго мрамора гораздо болѣе возвышеннымъ рельефомъ, чѣмъ фризъ Парѳенона, западный изображаетъ битву лапиѳовъ съ кентаврами, а восточный,



Битва грековъ съ амазонками, часть мраморнаго рельефнаго фриза, украшавшаго собою храмъ Аполлона въ Фигалеѣ. Съ фотографіи.

отчасти переходящій своими концами на длинныя стороны, объясняемую различнымъ образомъ битву въ присутствіи шести боговъ, возсѣдающихъ на тронахъ. Единоборства на восточномъ фризѣ — отчасти довольно точныя повторенія нѣкоторыхъ изъ изображеній на метопахъ Парѳенона. Рукопашная схватка бокового фриза восточной стороны, благодаря тому, что въ ней фигуры какъ-бы стремятся къ срединѣ, и тому, что она на каждой сторонѣ прерывается тремя сидящими на тронахъ богами, которые приходятся на выступахъ антовъ, образуетъ правильно расчлененный фризъ, который не тянется непрерывной полосой, а составляетъ украшеніе лишь одной стороны, въ чемъ совершенно вѣрно усматриваютъ прототипъ аттической монументальной живописи. Живописный раккурсъ, въ которомъ на восточномъ фризѣ представленъ одинъ изъ павшихъ, уже выходитъ за предѣлы пластическаго стиля Парѳенонскаго фриза.

Въ отношеніи древности, въ ряду съ этими скульптурами долженъ

быть поставленъ фризъ внутри целлы храма Аполлона близъ Фигалейи (ср. стр. 373), хранящійся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Здѣсь снова мы видимъ битвы грековъ съ амазонками и лапиѳовъ съ кентаврами. Соотвѣтственно назначенію этого храма, богами-покровителями являются здѣсь Аполлонъ и Артемида. Они стоятъ на колесницѣ, влекомой двумя оленями и, такъ какъ битва съ амазонками почти уже склонилась въ пользу грековъ, несутся въ битву съ кентаврами. Спокойствіе фриза Парѳенона здѣсь уступаетъ мѣсто ярому движенію. Страстный пылъ битвы вызываетъ цѣлый рядъ неожиданныхъ эпизодовъ и позъ. Надо видѣть грека, который, схвативъ амазонку за руку и за ногу, стаскиваетъ ее съ коня, упавшаго на колѣни (см. рис. на стр. 425)! Здѣсь кентавръ, перескакивая черезъ трупъ павшаго товарища, кусаетъ затылокъ лапиѳа и въ то же время лягаетъ копытами другого лапиѳа, который преслѣдуетъ его. Тамъ амазонка спѣшитъ на помощь къ своей подругѣ, которая упала навзничь и поднимаетъ правую руку къ своему противнику, какъ-бы моля о пощадѣ. Далѣе, Тезей ловко вскакиваетъ на спину кентавра, нападающаго на женщинъ у статуи богини. И при этомъ выражены заботы о раненыхъ, страхъ на лицахъ похищаемыхъ и молящихъ о помощи женщинъ, надменность побѣдителей. Вездѣ, кромѣ мощныхъ движеній тѣла, передано и душевное волненіе, а это — большой успѣхъ искусства. Самые смѣлые и пластически-красивые повороты, но также и часто повторяющіеся несвойственные скульптурѣ раккурсы, мѣстами заставляютъ подозрѣвать, что образцомъ для этого произведенія служилъ живописный оригиналъ. Отдѣльныя формы не лишены благородства, но видно, что исполнитель фриза стремился не столько къ красотѣ, сколько къ выраженію жизни, силы и страсти.

Фризы небольшого храма Аѳины-Никè въ аѳинскомъ акрополѣ (ср стр. 376) были исполнены вѣроятно позже 425 г. Собственно фризъ храма, который, за исключеніемъ четырехъ плитъ, находящихся въ собраніи мраморовъ Эльджина, установленъ опять на прежнее мѣсто, имѣетъ всего 0,45 метра въ вышину. Въ его сравнительно-небольшихъ фигурахъ почти столько же движенія, какъ и во фризѣ Фигалейскаго храма, но онѣ болѣе стройны, болѣе элегантны въ аттическомъ духѣ, а драпировки на нихъ разработаны болѣе подробно. Если этотъ фризъ, какъ предполагалъ еще Кекуле, изображаетъ рѣшительную битву при Платеѣ, въ которой беотійскіе ѳиванцы сражались на сторонѣ персовъ и были побѣждены, то, по всей вѣроятности, это былъ первый случай пластическаго рельефнаго изображенія историческаго событія, еще свѣжаго въ памяти у всѣхъ. Успѣхъ выработки стиля выказывается здѣсь въ расположеніи дѣйствія, которое становится все болѣе и болѣе живописнымъ и оживляется перспективными удаленіями и сокращеніями. Фризъ мраморныхъ загородокъ, окружавшихъ разсматриваемый храмъ, былъ украшенъ рельефными фигурами болѣе значительнаго раз-

мѣра. Богиня побѣды, слѣдующая за Аѳиной всюду, какъ тѣнь, является здѣсь во множественномъ числѣ. Эти богини поднимаютъ трофеи, приводятъ жертвенныхъ быковъ, приносятъ жертвы. Сохранившіеся обломки этого фриза находятся въ залѣ Нике акропольскаго музея, въ Аѳинахъ. Изъ нихъ наиболѣе извѣстенъ обломокъ съ фигурою „женщины, подвязывающей себѣ сандалію" (см. рис. на этой стр.), которую было бы правильнѣе назвать женщиной „развязывающей сандалію", такъ какъ она дѣлаетъ что-то на приподнятой правой ногѣ лишь одною рукою. Широкая одежда прилегаетъ къ ея просвѣчивающему повсюду нагому тѣлу свободными складками, расположенными съ бо̀льшею оригинальностью и съ бо̀льшимъ изяществомъ, чѣмъ въ скульптурахъ предшествовавшаго времени. Стиль этого фриза уже далеко отошелъ отъ простоты Парѳенонскаго фриза. Но приписывать его вслѣдствіе того Каллимаху, какъ приходитъ на мысль Фуртвенглеру, было бы вдвойнѣ смѣло, если въ то же время, подобно этому ученому, относить къ числу произведеній Каллимаха цѣлый рядъ архаистическихъ рельефовъ. Обломки фриза Эрехтейона въ акропольскомъ музеѣ дышатъ такою же жизнью, какъ и послѣднія изъ означенныхъ произведеній. Болѣе строги по стилю каріатиды или коры (дѣвы), о которыхъ мы уже упоминали, какъ объ подпорахъ антаблемента южнаго портика Эрехтейона (ср. стр. 377). Одна изъ нихъ, замѣненная въ Аѳинахъ терракоттовой копіей, находится въ коллекціи „Elgin-Marbles", въ Британскомъ музеѣ. Это — крѣпкія, эластичныя фигуры дѣвушекъ, въ одеждѣ, ниспадающей спокойными складками; одна нога у нихъ, выносящая на себѣ тяжесть тѣла, покрыта складками, какъ-бы канелюрами, и плотно прилегаетъ къ другой ногѣ, слегка согнутой и выдающейся впередъ.

Женщина, развязывающая у себя на ногѣ сандалію. Мраморный рельефъ балюстрады храма Нике-Аптеросъ въ Аѳинахъ. Съ фотографіи.

Должно быть, на храмъ Нике походилъ Героонъ въ Гьёльбаши-Тризѣ, между Мирой и Антифелломъ, въ Ликіи, фризы котораго, открытые и описанные Бенндорфомъ, хранятся въ придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ. Фризы украшали собою стѣну, огораживавшую большой четырехугольникъ, въ которомъ стоялъ, осѣненный деревьями, высокій саркофагъ неизвѣстнаго принца греческаго происхожденія. Съ южной стороны, въ которой находился входъ, стѣна была украшена фризами снаружи и внутри, а на остальныхъ трехъ сторонахъ они находились

только на внутренней поверхности стѣнъ и увѣнчивали ихъ верхъ, будучи расположены большею частью въ два ряда, одинъ надъ другимъ. На этихъ фризахъ изображенъ значительный отрывокъ греческой героической саги. Здѣсь являются снова, но одинъ подлѣ другого безъ всякой внутренней связи, почти всѣ уже знакомые намъ мотивы. Четыре крылатыхъ быка полной пластической работы, выступавшіе передней частью тѣла изъ стѣны надъ входными воротами, напоминаютъ о близости Востока, но фризы, исполненные невысокимъ рельефомъ, по своему стилю и содержанію, — совершенно греческіе. Преобладаніе совсѣмъ профильныхъ положеній и сухость формъ въ фигурахъ гласятъ о провинціальномъ пристрастіи къ архаической строгости. Но благодаря нѣкоторой живописной свободѣ стиля, эти фризы нельзя считать относящимися дальше, чѣмъ послѣдняя четверть V-го вѣка. Намеки на перспективу въ расположеніи фигуръ сражающихся и въ изображеніи зданій, сокращенія и сжатый видъ колесницъ и другихъ предметовъ заставляютъ предполагать, что эти скульптуры исполнены съ живописныхъ оригиналовъ; дѣйствительно, въ нихъ повторяется рядъ мотивовъ, встрѣчающихся въ аттической вазовой живописи и, судя по древнимъ описаніямъ картинъ Полигнота и его учениковъ, заимствованныхъ косвеннымъ образомъ изъ ихъ произведеній. Поэтому Гьёльбаши-Тризскіе фризы составляютъ главную опору теоріи вліянія живописи на греческую пластику. Дальнѣйшее развитіе этого рельефнаго стиля на ликійской почвѣ мы видимъ въ скульптурныхъ украшеніяхъ такъ называемаго Памятника нереидъ въ Ксанѳѣ, находящихся въ Британскомъ музеѣ (ср. стр. 369). Сохранились остатки различныхъ фризовъ, украшавшихъ массивное, высокое, сложенное изъ плитняка основаніе этого небольшого храма и самый этотъ храмъ, обломки фронтонныхъ группъ, фигуры акротеріевъ и нѣсколько искалѣченныхъ, но очень оживленныхъ движеніемъ женскихъ фигуръ въ волнующейся и развѣвающейся одеждѣ съ обильными складками. Эти женскія фигуры (см. рис. на этой стр.), помѣщавшіяся вѣроятно въ промежуткахъ между колоннами (intercolumniae) галереи, окружавшей храмъ, принято считать нереидами, такъ какъ у ихъ ногъ изображены рыбы и другія морскія животныя. Іоганнъ Сиксъ, напротивъ того, держится мнѣнія, что это — aurae, олицетворенія прохладныхъ вѣтерковъ, вѣющихъ надъ моремъ; однако такое толкованіе можетъ быть принято лишь въ томъ случаѣ, если отнести эти фризы къ IV-му вѣку, какъ то и дѣлали прежде. На

Нереида. Мраморная фигура изъ Памятника нереидъ въ Ксанѳѣ. Съ фотографіи.

нижнемъ фризѣ цоколя находился плоскій рельефъ, изображающій битву грековъ съ варварами. Нѣкоторыя его частности кажутся заимствованными прямо изъ аттическихъ фризовъ, съ которыми мы уже познакомились. Прочія подробности — реалистичнѣе всего прежняго. Верхній фризъ цоколя изображаетъ высокимъ рельефомъ взятіе города; это — первый примѣръ пластическаго изображенія многолюдныхъ битвъ. Городъ съ его стѣнами и воротами напоминаетъ подобныя изображенія на ассирійскихъ рельефахъ, и въ немъ предвосхищены римскіе пріемы позднѣйшей эпохи. Фризъ архитрава представляетъ, кромѣ эпизодовъ охоты и битвъ, несущихъ дары данниковъ, имѣющихъ почти персидскій характеръ. Весьма вѣроятно, что исполнители всѣхъ этихъ скульптуръ уже были знакомы съ аттическимъ искусствомъ второй половины V-го вѣка; тѣмъ не менѣе въ нихъ ясно виденъ восточно-греческій самобытный стиль, борющійся тамъ и сямъ съ мѣстными традиціями.

Гермесъ, Эвридика и Орфей. Греческій рельефъ V-го стол. до Р. Х. Съ фотографіи.

Во всѣхъ произведеніяхъ общественной скульптуры, изображавшей преимущественно сцены битвъ, греки V-го столѣтія являются народомъ воинственнымъ и въ то же время богобоязненнымъ въ полномъ смыслѣ слова; въ произведеніяхъ же ихъ неоффиціальной пластики мы видимъ обильное проявленіе кроткихъ и нѣжныхъ сторонъ ихъ характера, мирнаго образа жизни и вѣрной любви до гроба. Въ произведеніяхъ подобнаго рода нѣтъ также недостатка въ указаніяхъ на рыцарскія упражненія и мужскія добродѣтели грековъ. Это справедливо главнымъ образомъ относительно вотивныхъ, документальныхъ и надгробныхъ рельефовъ, равно какъ рельефовъ на самыхъ саркофагахъ. Аттическіе рельефы этого времени, разсмотрѣнные въ прекрасномъ сочиненіи Шёне, совершенно пропитаны духомъ искусства Фидія. Какъ спокойны и величественны на рельефѣ аѳинскаго музея, найденномъ въ Элевзисѣ, Деметра и Кора, эти великія элевзинскія богини, изображенныя вмѣстѣ съ Триптолемомъ, первобытнымъ обитателемъ Элевзиса, которому онѣ расточаютъ дары земледѣлія! Сколько глубокой трогательности, сколько тихой скорби въ прощаніи Орфея съ его супругою Эвридикою, которую Гермесъ уводитъ обратно въ подземный міръ, — сценѣ, изображенной на рельефѣ, наиболѣе извѣстныя копіи котораго находятся въ неаполитанскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.) и въ виллѣ Аль-

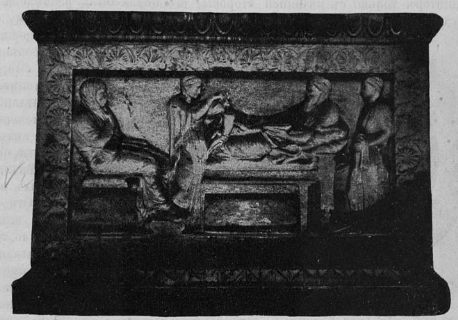
бани, въ Римѣ! Какой внушительной и вмѣстѣ съ тѣмъ соразмѣрной представляется фигура Медеи на рельефѣ Латеранскаго музея въ Римѣ, изображающемъ, какъ она убѣждаетъ Пеліадовъ разсѣчь на куски ихъ отца! Замѣчательны также надгробные рельефы въ тѣсномъ смыслѣ этого слова — простыя картины душевной жизни, искренней привязанности, сердечнаго прощанія, отличающіяся разнообразіемъ исполненія и достойныя великихъ мастеровъ. Большинство надгробныхъ камней этого рода, сохранившихся въ Аѳинахъ, относится къ IV-му столѣтію, но нѣкоторые изъ нихъ, какъ напр. памятникъ Гегезо (см. рис. на этой стр.), изображающій идеализированную фигуру умершей и ея служанку, еще отличаются спокойными, величественными формами V-го вѣка.

Гегезо съ ея служанкою. Аттическій надгробный камень V-го стол. до Р. Х. Съ фотографіи.

Изъ числа саркофаговъ прежде всего слѣдуетъ здѣсь упомянуть объ отрытыхъ Гамди-Беемъ въ Сидонѣ и украшающихъ теперь собою константинопольскій музей. Два изъ нихъ, наиболѣе древніе, „Ликійскій саркофагъ“ и „Саркофагъ сатрапа“, по мнѣнію Студнички принадлежатъ V-му столѣтію. „Анкійскій саргофагъ“ имѣетъ крышу дугообразно-стрѣльчатаго профиля и фронтоны, украшенные группами сфинксовъ и грифовъ. Наружная поверхность его стѣнъ, на которыхъ сохранились слѣды синяго фона, украшена рельефами, представляющими, такъ сказать, отголосокъ Парѳенонскихъ скульптуръ, — изображеніями битвъ съ амазонками и съ кентаврами, а на одной изъ длинныхъ сторонъ, кромѣ того, — охоты на вепря. Еще любопытнѣе нѣсколько болѣе древній „Саркофагъ сатрапа“; подобно вышеупомянутымъ памятникамъ Ксанѳа (ср. стр. 428), онъ переноситъ насъ, по крайней мѣрѣ содержаніемъ своего рельефа, въ болѣе восточный міръ. На одной изъ его длинныхъ сторонъ, умершій, сидя на тронѣ, со скипетромъ въ рукѣ и съ остроконечной персидской тіарой на головѣ, смотритъ на юношей, приготовляющихся къ ѣздѣ верхомъ и на четырехконныхъ колесницахъ. На другой продольной сторонѣ мы видимъ его на охотѣ, а на одной изъ узкихъ сторонъ — покоющимся на ложѣ (см. рис. на стр. 431). Всѣ эти изображенія исполнены низкимъ рельефомъ въ чисто-греческомъ вкусѣ, на смѣломъ, ясномъ, хорошо выработанномъ греческомъ языкѣ формъ, въ нѣкоторыхъ особенностяхъ котораго нельзя однако не признать восточно-греческаго художественнаго направленія.

2. Греческое искусство въ IV-мъ вѣкѣ (400—275 до Р. Х.).

Въ IV-мъ вѣкѣ развитіе греческаго искусства шло по проложенному уже пути, сперва еще независимо отъ событій міровой исторіи. Путь къ художественной правдѣ, направляясь отъ строгости и возвышенности, какъ отъ исходныхъ точекъ, шелъ въ V-омъ вѣкѣ по нивамъ самой чистой и совершенной красоты; теперь онъ поворачиваетъ самъ-собою въ цвѣтущія области миловиднаго и чувственно-прелестнаго. Насколько это допускаетъ наклонность къ типическому, которая теперь, какъ и

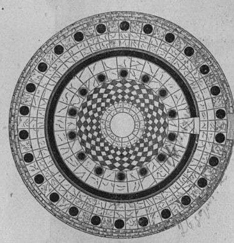


Вельможа, возлежащій за обѣдомъ. Рельефъ на короткой сторонѣ „Саркофага сатрапа". Съ фотографіи.

прежде, еще господствуетъ въ греческомъ искусствѣ, всюду начинаютъ прорываться болѣе свободныя и индивидуальныя черты. Рядомъ съ искусствомъ, служащимъ опредѣленнымъ религіознымъ или общественнымъ цѣлямъ, благочестивому воспоминанію объ умершихъ или облегченію душевной скорби посредствомъ жертвъ и посвященій, возникаетъ почти совсѣмъ неизвѣстное прежней порѣ искусство для искусства, постепенно, почти незамѣтно все болѣе и болѣе выдвигающееся на передній планъ.

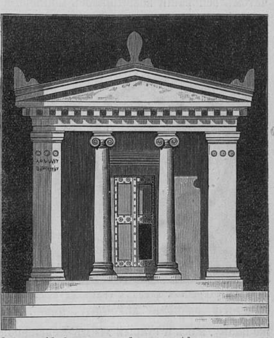
Зодчество IV-го вѣка всюду создаетъ болѣе роскошныя, своеобразныя сооруженія и болѣе свободныя формы. Дорическій стиль поступается своей руководящей ролью, но не угасаетъ и не останавливается на одномъ мѣстѣ, а продолжаетъ развиваться въ указанномъ выше направленіи, все болѣе и болѣе отклоняясь отъ своего коренного, упрямо-мужественнаго характера. Храмъ Матери боговъ (Метроонъ) на холмѣ Кроноса

въ Олимпіи принадлежитъ еще первой половинѣ IV-го столѣтія. Капители его дорическихъ колоннъ о двадцати каннелюрахъ имѣютъ подъ эхиномъ вмѣсто кольца выемку, въ которой, быть можетъ, помѣщалась металлическая полоса. Маленькій храмъ Асклепія въ цѣлебномъ мѣстѣ Эпидаврѣ относится также къ первой половинѣ IV-го вѣка. Его целла, необычнымъ образомъ оканчивавшаяся сзади гладкой стѣной, стояла внутри колоннады, образованной дорическими колоннами также о двадцати каннелюрахъ. Знаменитый храмъ Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, проектъ коего приписывается великому скульптору Скопасу, былъ дорическій периптеръ только съ внѣшней стороны; его целла была раздѣлена на три корабля іоническими колоннами, а портикъ украшенъ повидимому коринѳскими колоннами. Въ срединѣ IV-го столѣтія сооружены большой храмъ Аполлона на Делосѣ, бывшій общимъ святилищемъ всѣхъ эллиновъ, и храмъ Зевса въ Немеѣ, считавшійся частнымъ святилищемъ пелопоннесцевъ. Эти храмы, какъ и три вышепоименованные, принадлежали къ дорическимъ и имѣли въ короткихъ сторонахъ по шести колоннъ. Относительно отдѣльныхъ формъ всѣхъ этихъ зданій можно сказать то, что говоритъ Р. Борманъ о деталяхъ Леонидэона въ Олимпіи: „Прямолинейная форма эхина, незначительная вышина капители (треть діаметра верхняго разрѣза колонны), низкій антаблементъ, архитравъ котораго меньше фриза, узкія пластинки съ каплями, все это — признаки упадка дорическаго стиля". Леонидэонъ, зданіе, воздвигнутое во второй половинѣ IV-го вѣка наксосцемъ Леонидомъ, по всей вѣроятности для помѣщенія въ немъ почетныхъ гостей и праздничныхъ посольствъ, принадлежалъ къ числу самыхъ значительныхъ частныхъ построекъ древней Греціи. Колонны галерей, окружавшихъ большой квадратный внутренній дворъ этого зданія, были дорическія; снаружи оно было украшено колоннадой іоническаго стиля. Сочетаніе дорическаго и іоническаго стилей мы находимъ также въ одномъ пелопоннесскомъ зданіи своеобразной формы; это — „Ѳолосъ" въ Эпидаврѣ, круглая зала, строителемъ которой считаютъ Поликлета Младшаго (см. рис. на этой стр.). По Дёрпфельду, Ѳолосъ былъ окруженъ снаружи двадцатью-шестью дорическими колоннами, а внутри содержалъ въ себѣ четырнадцать коринѳскихъ, съ весьма развитыми капителями (см. нижній рис. на стр. 367). Зданіе это построено не раньше конца IV-го столѣтія. Дорическій стиль


Планъ Ѳолоса въ Эпидаврѣ. По Дёрпфельду въ „Antike Denkmäler".

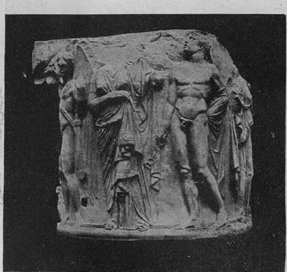
и внѣ Пелопоннеза находилъ себѣ случайное примѣненіе даже въ Малой Азіи, какъ напр. въ храмѣ Аѳины-Поліасъ въ Пергамѣ; но областью его распространенія сдѣлался теперь преимущественно пелопоннезскій полуостровъ.

Іоническій стиль въ IV-мъ вѣкѣ одержалъ новыя побѣды, тогда какъ коринѳскій стиль еще не смѣлъ являться въ наружной колоннадѣ храмовъ, за исключеніемъ небольшихъ зданій этого рода, и находилъ себѣ примѣненіе только въ ихъ внутренности. Наиболѣе разнообразныя формы іоническаго стиля сохранились въ фасадахъ высѣченныхъ въ скалахъ ликійскихъ гробницъ, относящихся къ разсматриваемой эпохѣ, какъ напр. въ Тельмессѣ, въ Антифеллосѣ, въ Мирѣ. Древне-ликійскій плотничный стиль, съ которомъ мы познакомились (ср. стр. 271), уступаетъ здѣсь мѣсто простому іоническому фронтонному фасаду, обыкновенно лишь съ двумя колоннами (см. рис. на этой стр.); эти фасады особенно важны для насъ потому, что въ нихъ мы находимъ различныя іоническія формы, на которыя слѣдуетъ смотрѣть частью какъ на пережитки болѣе древнихъ ступеней развитія, частью какъ на дальнѣйшее развитіе стиля окольными путями. Фриза здѣсь по большой части не существуетъ, такъ что рядъ дентикуловъ помѣщается прямо надъ архитравомъ, состоящимъ постоянно изъ трехъ полосъ. Базы колоннъ, зачастую совершенно гладкихъ, нерѣдко имѣютъ простой желобъ между двумя валами, которые принято называть аттическими. Капители представляютъ архаистическія или свободно-скомпанованныя формы.


Іоническій фасадъ одной изъ ликійскихъ горныхъ усыпальницъ. По фонъ-Зибелю.

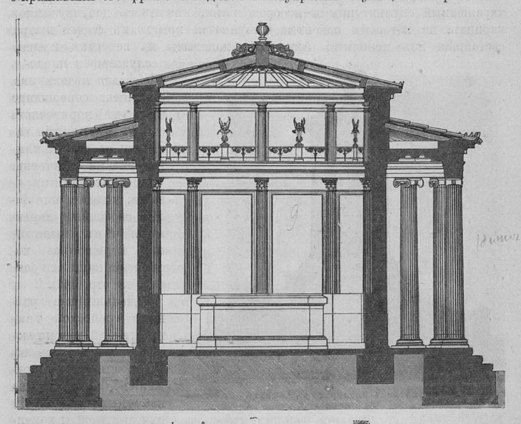
Въ собственно іонической Малой Азіи все еще продолжалась постройка святилища Бранхидовъ, большого роскошнаго храма въ Дидимѣ, близъ Милета. Вновь сооруженъ былъ храмъ Аѳины-Поліасъ въ Пріенѣ, освященный, какъ гласитъ преданіе, Александромъ Македонскимъ въ 340 г. до Р. Х. Строителя его, Пиѳія, Витрувій считаетъ однимъ изъ самыхъ отъявленныхъ противниковъ дорическаго стиля. На колонны

этого храма, дошедшаго до насъ въ видѣ груды развалинъ, нерѣдко указываютъ, какъ на нормальныя колонны развитаго іоническаго стиля (см. рис. на стр. 305). Пиѳій, вмѣстѣ съ Сатиромъ, считается также строителемъ Галикарнасскаго Мавзолея, величественной гробницы царя Мавзола или Мавсола, умершаго въ 351 г. Мавзолей, сдѣлавшійся нарицательнымъ именемъ роскошныхъ царскихъ усыпальницъ, — дальнѣйшее развитіе Памятника Нереидъ и вмѣстѣ съ тѣмъ идеальное преобразованіе древнихъ надгробныхъ башенъ, встрѣчающихся въ этой мѣстности. Онъ имѣлъ въ планѣ почти квадратъ; на его низкомъ уступчатомъ основаніи возвышалось мощное, массивное сооруженіе изъ плитъ, наверху котораго стоялъ надгробный храмъ, окруженный колоннадой въ 9 × 11 іоническихъ колоннъ съ капителями о небольшихъ волютахъ. Крыша его состояла изъ усѣченной мраморной пирамиды въ 24 уступа, на верхнемъ основаніи которой была помѣщена квадрига съ колоссальными изваяніями царя и царицы. Съ постройкой новаго храма Артемиды въ Эфесѣ на мѣстѣ сожженнаго въ 356 г. Геростратомъ, связано имя Дейнократа, величайшаго греческаго зодчаго временъ Александра Великаго. Храмъ этотъ былъ сооруженъ по тому же плану, какъ и старый храмъ Херсифрона, но его формы, соотвѣтственно новому времени, отличались бо́льшею свободою. Стройныя колонны были опять „columnae caelatae“; ихъ нижняя часть надъ многосоставной базой была одѣта облицовкой, украшенной пластическими произведеніями; но эта дорогая скульптура (см. рис. на этой стр.) изображающая возвращеніе Алькесты изъ подземнаго міра, сравнительно со скульптурою прежняго храма, исполнена въ болѣе свободномъ стилѣ IV-го столѣтія. Вообще Дейнократъ занимался преимущественно составленіемъ плановъ городовъ. Ему принадлежалъ планъ города Александріи въ Нижнемъ Египтѣ. Глубокій умъ и смѣлость фантазіи Дейнократа выказались особенно въ его проектѣ превращенія горы Аѳона, имѣющей 1935 метровъ вышины, въ фигуру исполина, держащаго въ одной рукѣ весь городъ, а въ другой сосудъ, изъ котораго всѣ воды горы изливались бы въ море. Гермогенъ, причисляемый также къ рѣшительнымъ противникамъ дорическаго стиля, жилъ нѣсколько позже. Его храмъ Артемиды-Левко-



Рельефъ одной изъ колоннъ храма Артемиды въ Эфесѣ. Съ фотографіи.

фрины въ Магнезіи на Меандрѣ Страбонъ называетъ святилищемъ, „которое по обилію и по богатству обѣтныхъ даровъ хотя и близко подходило къ эфесскому храму, но далеко превосходило его соразмѣрностью и искусствомъ расположенія частей“. Новѣйшія раскопки доказали, что это былъ псевдодиптеръ, стоявшій на пятиступенчатой платформѣ. Украшавшій его фризъ находится въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ.



Олимпійскій Филиппейонъ въ разрѣзѣ. По реставраціи Адлера въ „Olympia“, II.

На ряду со всѣми этими нормальными іоническими храмами надо упомянуть о кругломъ сооруженіи того же стиля, о Филиппейонѣ въ Олимпіи. Онъ былъ возвдвигнутъ царемъ Филиппомъ между 337 и 334 г. и представлялъ собою, по выраженію Адлера, „истинное дѣтище своего вѣка“. Круглое зданіе, стоявшее на трехступенчатомъ основаніи, было окружено 18-ью іоническими колоннами. Целла была выше этой колоннады; ея стѣна, раздѣленная на два этажа, была разчленена девятью коринѳскими колоннами (см. рис. на этой стр.). Другое круглое зданіе, меньшее величиною, — самое древнее изъ украшенныхъ снаружи коринѳскими колоннами или, вѣрнѣе, колоннами, четверть которыхъ уходитъ въ стѣну; собственно говоря, это — не болѣе, какъ монумен-

тальное подножіе для треножника въ аѳинской „Улицѣ триподовъ“, украшенныхъ обѣтными приношеніями побѣдителей на драматическихъ состязаніяхъ, — такъ называемый хорагическій памятникъ Лизикрата, освященный въ 334 г. (см. рис. на этой стр.). На шести неполныхъ колоннахъ, прислоненныхъ къ круглому каменному цилиндру, лежитъ обыкновенный антаблементъ: трехполосный архитравъ, фризъ, украшенный скульптурными изображеніями, вѣнецъ съ дентикулами и карнизъ, на которомъ покоится чешуйчатая крыша въ формѣ шатра, состоящая изъ монолита. Аканѳовая надставка на вершинѣ крыши, служившая подножіемъ для треножника, исполнена совершенно въ духѣ коринѳскаго стиля. Коринѳскія капители съ ихъ нижними рядами листьевъ, подобныхъ камышевымъ, имѣютъ еще болѣе свободный характеръ, чѣмъ позднѣйшія нормальныя коринѳскія капители (см. рис. на стр. 437).

Хорагическій памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ. Съ фотографіи Романдеса.

Дальнѣйшее развитіе греческой театральной архитектуры выразилось въ IV-мъ столѣтіи сооруженіемъ повсемѣстно каменныхъ помѣщеній для зрителей и каменныхъ сценъ. Обыкновенно круглая орхестра, къ которой примыкала по тангенсу сцена, отдѣлялась отъ помѣщенія для зрителей проходомъ, въ которомъ проводили или дорогу или каналъ воды. По бокамъ передней стѣны театра шли въ видѣ флигелей параскеніи, между которыми помѣщалась подвижная стѣна проскенія, служившая для навѣшиванія на нее декорацій. Къ этой ступени развитія принадлежалъ аѳинскій театръ Діониса въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ законченъ въ правленіе Ликурга (338—326 гг.). Отъ этого театра сохранились до нѣкоторой степени мѣста для зрителей съ ихъ тремя рядами сидѣній, съ тринадцатью проходами и съ мраморными тронами (см. верхн. рис. на стр. 438) для почетныхъ посѣтителей; тронъ для жреца Діониса, украшенный рельефами, былъ чудомъ греческаго прикладнаго искусства. Далѣе, образцовымъ сооруженіемъ считался театръ въ Эпи-

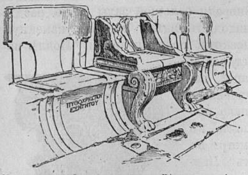
даврѣ (см. нижн. рис. на стр. 438) — произведеніе, какъ и вышеупомянутый „Ѳолосъ“, Поликлета Младшаго. По Дерпфельду, признающему поэтому существованіе еще второго младшаго Поликлета, эпидаврскій театръ былъ построенъ позже 330 г., быть можетъ, даже только въ началѣ III-го вѣка. Мѣста для зрителей были устроены всего въ два ряда, причемъ нижній рядъ былъ раздѣленъ проходами на двѣнадцать клиньевъ, а верхній на двадцать-два клина. Впереди большой залы скене, раздѣленной внутри на два нефа, мы находимъ здѣсь впервые каменную стѣну проскенія, украшенную іоническими полуколоннами. Подлѣ парaскенія сохранились отверстія для установки вращающихся трехстороннихъ декорацій, періактовъ. Четвертому столѣтію принадлежитъ также главная часть самаго обширнаго изъ театровъ Греціи, театра въ Мегалополѣ, въ Аркадіи. Его зала, имѣвшая 66 метр. въ длину и 52 въ ширину, „Ѳерсиліонъ“ Павзанія, открывалась въ назначенное для зрителей помѣщеніе портикомъ; это помѣщеніе представляло собою соединенную съ театромъ залу, въ которой находились съ боковъ мѣста для стоящей публики и шли лучеобразно ряды стройныхъ колоннъ.

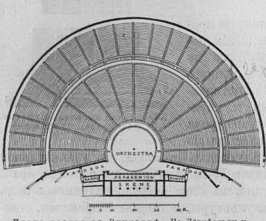
Коринѳская капитель памятника Лизикрата. По Михаэлису.

Греческая живопись IV-го столѣтія проложила себѣ въ нѣкоторомъ отношеніи новые пути. Только теперь она достигла до той высоты, которая возможна при полномъ обладаніи техническими средствами, при овладѣніи всякаго рода положеніями и мотивами, при умѣньи передавать всякаго рода душевныя движенія. То, что удавалось выражать пластикѣ ближайшихъ послѣдующихъ столѣтій, въ значительной степени было подготовлено живописью IV-го столѣтія; но одна по крайней мѣрѣ изъ школъ этой послѣдней въ свою очередь находилась подъ вліяніемъ шедшей впереди нея скульптуры, а именно сикіонская, ставшая во главѣ новаго направленія.

Какъ мы уже видѣли (ср. стр. 418), сикіонская школа главное значеніе придавала соотношеніямъ, поддающимся вычисленію, — доктринамъ, способнымъ развиваться дальше, чистотѣ и правильности формъ. Первый живописецъ этого направленія (хрестографіи) былъ Эвпомпъ. Одна изъ античныхъ фрескъ въ палаццо-Роспильози, въ Римѣ, „Побѣдитель съ пальмовой вѣтвью въ рукѣ“, быть можетъ, является отраженіемъ произведенія этого художника. Ученикъ Эвпомпа, Памфилъ, въ настоящемъ смыслѣ глава сикіонской школы, отстаивалъ въ литературѣ ученія этой школы и ввелъ въ греческія школы обученіе рисо-

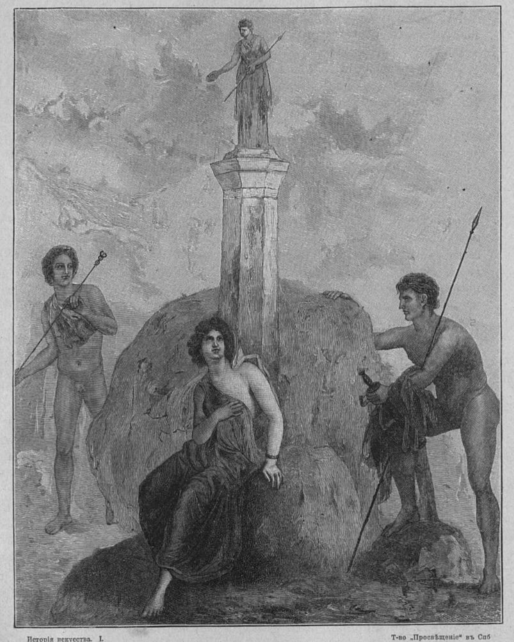
ванію. Объ его педагогической дѣятельности мы знаемъ больше, чѣмъ объ его художественныхъ произведеніяхъ. За свой курсъ ученія, продолжавшійся 12 лѣтъ, онъ бралъ по одному таланту (4000 марокъ). Профаны и художники стекались въ его школу. Самъ великій Апеллесъ окончилъ въ ней свое образованіе. Одну изъ важнѣйшихъ заслугъ Памфила составляетъ усовершенствованіе техники энкаустической восковой живописи. Со времени изслѣдованій Доннера-фонъ-Рихтера, намъ извѣстно, что въ этомъ родѣ живописи разноцвѣтныя восковыя пасты накладывались на пластинки дерева или слоновой кости при помощи кестрона, металлическаго инструмента, похожаго на шпатель, и затѣмъ обрабатывались, по окончаніи же картины по ея поверхности проходили нагрѣтымъ желѣзнымъ стержнемъ; это нагрѣваніе (kausis) дѣйствовало, какъ легкая лакировка, причемъ, благодаря слабому таянію воска, отдѣльныя краски нѣжно сливались по своимъ краямъ одна съ другою". Сравнительно съ общеупотребительной тогда живописью а tempera, энкаустическая восковая достигала бо̀льшей яркости колорита, но была кропотлива, требовала много времени, а потому употреблялась только для исполненія небольшихъ картинъ.


Мраморныя сѣдалища театра Діониса въ Аѳинахъ. По Дѣрпфельду и Рейшу.



Планъ театра въ Эпидаврѣ. По Дѣрпфельду и Рейшу.

Ученикъ Памфила, Павзій, первый составилъ себѣ имя по части техники этого рода картинъ. Написанное имъ изображеніе его возлюбленной, цвѣточницы Гликеры, пользовалось громкою извѣстностью; еще болѣе было извѣстно его „Жертвоприношеніе быка", въ которомъ быкъ былъ представленъ видимымъ прямо спереди, въ полномъ раккурсѣ; но наибольшей славой пользовалась картина Павзія въ кругломъ зданіи въ Эпидаврѣ, изображавшая бога любви и рядомъ съ нимъ „Опьяненіе" въ видѣ фигуры, пьющей изъ стекляннаго сосуда. Лицо этой фигуры было видно сквозь прозрачный сосудъ. Все это было ново для тогдашней эпохи и свидѣтельствовало объ успѣхахъ техники, зависѣвшихъ отъ свойствъ энкаустической восковой живописи.



Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб

Іо, Аргусъ и Меркурій. Стѣнная живопись, найденная на Палатинскомъ холмѣ, въ Римѣ; произведеніе вѣроятно Никія.

Съ фотографіи.

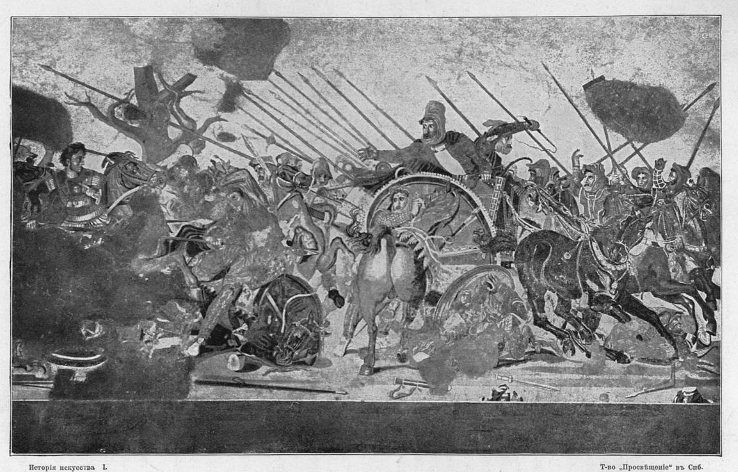
Педагогическую дѣятельность Памфила продолжалъ его ученикъ Меланѳій, написавшій тирана Аристрата съ его квадригой. Разсказываютъ, что великій товарищъ этого мастера по ученью у Памфила, Апеллесъ, добровольно уступилъ ему право на призъ при конкурсѣ на исполненіе этой картины.

Вторую греческую школу IV столѣтія называютъ ѳиванской, потому что она возникла въ Ѳивахъ въ эпоху кратковременнаго процвѣтанія этого города, или ѳиванско-аттической, потому что она вскорѣ переселилась изъ Ѳивъ въ Аѳины, или, наконецъ, безъ всякаго основанія, младшей аттической. Повидимому, эта школа поставила себѣ задачею, въ противоположность нѣсколько оцѣпенѣлому идеализму формъ сикіонцевъ, болѣе непринужденную ихъ обработку и бо̀льшую жизненность передачи ощущеній. Во главѣ этой школы обыкновенно ставятъ или Аристида, или Никомаха, смотря по тому, кого изъ нихъ считаютъ ея основателемъ. По нашему мнѣнію, признать имъ всего скорѣе можно Аристида. Ѳиванецъ Никомахъ повидимому писалъ преимущественно миѳологическіе сюжеты и славился легкостью и опрятностью своей кисти. Напротивъ того, Плиній восхваетъ Аристида, какъ мастера изображать сильныя ощущенія, особенно патетическія душевныя страданія. На одной изъ его картинъ, представлявшей взятіе города, была написана умирающая женщина, ребенокъ которой, къ великому ея отчаянію, проситъ у нея груди. Въ числѣ его произведеній были „Больной“, заслужившій безконечныя похвалы, „Умоляющій“, написанный такъ правдиво, что казалось, будто слышится его голосъ, и фигура женщины, повѣсившейся изъ-за любви къ своему брату. Третьимъ наиболѣе замѣчательнымъ художникомъ школы, о которой идетъ рѣчь, былъ Эвфраноръ, родомъ изъ Коринѳа, учившійся въ Ѳивахъ у Аристида Старшаго, котораго мы считаемъ скульпторомъ, а не живописцемъ; повидимому, онъ трудился въ Аѳинахъ. Эвфраноръ былъ столько же знаменитъ какъ скульпторъ, сколько и какъ живописецъ. Три важнѣйшія его картины украшали собою Стою въ Керамикѣ, въ Аѳинахъ: средняя картина изображала битву конницы при Мантинеѣ, а картины на узкихъ стѣнахъ представляли одна двѣнадцать боговъ, другая символическій сюжетъ — аттическаго героя Тезея, который подводитъ „Демократію“ во образѣ женщины къ „Демосу“, олицетворенію аттическаго народа. Насколько направленіе Эвфранора считалось даже въ древности болѣе натуралистическимъ, чѣмъ направленіе Парразія, о томъ можно судить по остроумному замѣчанію Плинія, который говоритъ: „Тезей Эвфранора питался мясомъ, а Тезей Парразія — розами“.

Мѣстомъ дѣятельности учениковъ Эвфранора были Аѳины. Никій, такъ сказать, его художественный внукъ, былъ въ разсматриваемое время главнымъ аттическимъ мастеромъ. Великій скульпторъ Пракситель особенно цѣнилъ тѣ изъ своихъ статуй, которыя Никій снабжалъ „circumlitio“ (по выраженію Плинія), т. е. раскраской. По словамъ

Плинія, Никій тщательно наблюдалъ эффекты свѣта и тѣней и больше всего заботился о томъ, чтобы его фигуры имѣли рельефность. Онъ писалъ большія картины темперою, а менѣе крупныя энкаустическимъ способомъ, и обыкновенно высказывался противъ изображенія мелкихъ предметовъ въ родѣ цвѣтовъ, плодовъ и т. п., бывшаго при немъ въ большомъ ходу, причемъ видимо намекалъ на Павзія. Самъ онъ считалъ достойными искусства только важные сюжеты. Его картина, изображавшая Іо, которую стережетъ Аргусъ и освобождаетъ Гермесъ, какъ полагаютъ, скопирована, разумѣется лишь приблизительно, въ нѣкоторыхъ изъ древнихъ стѣнныхъ картинъ, сохранившихся въ Италіи; замѣчательнѣйшая изъ нихъ находится на Палатинѣ, въ Римѣ (см. прил. табл. „Іо, Аргосъ и Гермесъ"). Въ числѣ произведеній Никія Плиній называетъ портретъ Александра Великаго. Имя Александра здѣсь впервые является въ исторіи художествъ. Даровитѣйшіе люди смотрѣли на него не только какъ на завоевателя, но и какъ на объединителя грековъ, который велъ ихъ къ новымъ побѣдамъ; художники прославляли его и отдавали себя въ его распоряженіе.

Впрочемъ, портретъ Александра упоминается въ числѣ произведеній еще другого мастера ѳиванско-аттической школы. Мастеръ этотъ — Филоксенъ, ученикъ того Никомаха, котораго мы поставили во главѣ этой школы. Плиній причисляетъ къ его произведеніямъ неимѣвшее подобныхъ себѣ между другими картинами, написанное при царѣ Кассандрѣ (около 300 г. до Р. Х.) изображеніе битвы Александра съ Даріемъ, другими словами битвы при Иссѣ. Это произведеніе имѣетъ для насъ важное значеніе, такъ какъ мы, вмѣстѣ съ Михаэлисомъ, видимъ въ немъ, а не въ „Битвѣ при Иссѣ" сомнительной позднѣйшей египетской художницы Елены, оригиналъ большой мозаичной картины, найденной въ „Casa del Fauno", въ Помпеѣ, и перенесенной оттуда въ неаполитанскій музей (см. прил. табл. „Битва Александра Македонскаго съ Даріемъ"). Среди уцѣлѣвшихъ произведеній античнаго искусства, этой мозаикѣ принадлежитъ весьма видное мѣсто, какъ баталической картинѣ съ фигурами въ натуральную величину. На ней изображенъ историческій моментъ, когда Дарій чуть-было не попалъ въ руки македонянъ, предводимыхъ Александромъ, но спасся благодаря тому, что одинъ изъ его приближенныхъ уступилъ ему своего коня. Въ самой срединѣ картины, на переднемъ планѣ, персъ уже держитъ наготовѣ коня, который представленъ задомъ къ зрителю, въ смѣломъ раккурсѣ. Царь еще стоитъ на своей военной колесницѣ; думая не столько о своемъ спасеніи, сколько о своихъ людяхъ, онъ съ выраженіемъ на лицѣ и жестомъ отчаянія обратился къ персидскому вождю, который, уже настигнутый копьемъ Александра, падаетъ на землю вмѣстѣ съ своимъ конемъ. По счастью, именно верхняя часть фигуры Александра, съ ея величавой, энергичной головой, утратившей шлемъ, сохранилась довольно хорошо. Вообще въ этой картинѣ, вслѣдствіе необходимости изобразить



История искусства I.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Битва Александра Македонскаго съ Даріемъ. Мозаичная картина, найденная въ Casa del Fauno, въ Помпеѣ, и хранящаяся нынѣ въ Неаполитанскомъ музеѣ. *Съ фотографіи Алинари.*

разгаръ схватки, нѣтъ и помина о какомъ-бы то ни было соблюденiи условiй распредѣленiя фигуръ въ глубинѣ пространства. Нѣкоторая жесткость и неправильность рисунка, быть можетъ, произошли отъ передѣлки картины въ мозаичное изображенiе, но вообще это произведенiе остается образцомъ изображенiя конной битвы съ бросающимся въ глаза центральнымъ драматическимъ эпизодомъ; выраженiе глубокой скорби и страданiя на лицахъ побѣжденныхъ и спокойное, побѣдоносное величiе лица Александра нагляднѣе. чѣмъ все, что сохранилось отъ живописи разсматриваемой эпохи, свидѣтельствуютъ о томъ, какiе успѣхи сдѣлала эта отрасль искусства около 330 г. до Р. Х.

Одиссей узнаетъ Ахиллеса среди дочерей Ликомеда, помпейская стѣнная картина, быть можетъ, копiя съ Аѳенiона. Съ фотографiи Алинари.

Наконецъ, къ ѳиванско-аѳинской школѣ принадлежалъ еще одинъ мастеръ, работавшiй въ Аѳинахъ, хотя и бывшiй уроженцемъ Ѳракiи, — Аѳенiонъ изъ Маронеи. Плинiй говоритъ, что его столько же уважали, какъ и Никiя, а иногда ставили даже выше этого художника. Онъ имѣетъ для насъ важное значенiе, такъ какъ въ числѣ его произведенiй находилась картина, изображавшая „Ахиллеса въ женской одеждѣ, узнаннаго Одиссеемъ среди дочерей царя Ликомеда“; различныя повторенiя этого сюжета, оригиналъ котораго могъ принадлежать Аѳенiону, сохранились въ числѣ помпейскихъ стѣнныхъ картинъ (см. рис. на этой стр.).

Здѣсь мы можемъ отвести мѣсто также Тимомаху, родомъ изъ Византiи, принадлежащему къ числу выдающихся древнихъ живописцевъ. По Плинiю, онъ жилъ во времена Юлiя Цезаря, и Робертъ еще въ недавнее время поддерживалъ это преданiе. Однако еще Велькеръ и Бруннъ доказывали, что Плинiй въ этомъ случаѣ ошибается, что Юлiй Цезарь только купилъ два главныя произведенiя Тимомаха, Медею и Аякса, и перевезъ ихъ въ храмъ Венеры-Генетриксъ, и что во время Цицерона они находились въ Кизикѣ. Бруннъ уже потому не

считаетъ возможнымъ отнести дѣятельность Тимомаха дальше, чѣмъ къ эпохѣ Никомаха, Апеллеса и Аристида, что позднѣйшіе писатели говорятъ о немъ вмѣстѣ съ этими мастерами. Въ послѣднее время Лёшке отнесъ его даже не къ концу, а къ началу IV-го вѣка. Однако доводы Брунна намъ кажутся наиболѣе убѣдительными. Главными произведеніями Тимомаха считаются „Медуза-Горгона", „Неистовство Ореста", и въ особенности „Медея передъ умерщвленіемъ своихъ дѣтей" и „Аяксъ послѣ своего неистовства". Многочисленныя эпиграммы, прославляющія эти произведенія, отмѣчаютъ въ нихъ передачу колеблющихся душевныхъ настроеній. Изображеніе Медеи нашло себѣ отголосокъ, быть можетъ, въ нѣкоторыхъ кампанскихъ стѣнныхъ картинахъ. Такимъ образомъ Тимомахъ былъ мастеръ, воодушевлявшійся сюжетами, почерпнутыми изъ аѳинской трагедіи, и у него, быть можетъ, больше, чѣмъ у кого-бы то ни было изъ греческихъ живописцевъ, главную роль игралъ духовный паѳосъ, противоположный физическому паѳосу Аристида.

За упомянутыми художниками слѣдуютъ великіе мастера IV-го вѣка, которыхъ принято соединять въ одну іоническую школу и которыхъ, во всякомъ случаѣ, можно считать представителями заморской школы разматриваемаго времени, такъ какъ всѣ они были уроженцы странъ, лежащихъ по ту сторону Эгейскаго моря. Во главѣ этихъ мастеровъ долженъ быть поставленъ Апеллесъ, признанный величайшимъ живописцемъ въ мірѣ не только всею позднѣйшею древнею исторіею, не только средневѣковымъ христіанствомъ, но и эпохой европейскаго Возрожденія. На языкѣ любителей и знатоковъ искусства, быть „Апеллесомъ" какого-либо народа до послѣдняго времени значило быть величайшимъ живописцемъ этого народа. Апеллесъ былъ истый малоазійскій іонiецъ. Онъ родился, вѣроятно, въ Колофонѣ, но получилъ права гражданства въ Эфесѣ, а потому обыкновенно считается эфесцемъ. Стремясь соединить свою врожденную іоническую легкость съ дорической основательностью, онъ посѣщалъ школу Памфила въ Сикіонѣ. Съ самаго начала своей самостоятельной дѣятельности онъ вступилъ въ близость съ македонскимъ царскимъ дворомъ. Еще царь Филиппъ пригласилъ его въ свою столицу, Пеллу, гдѣ уже начиналъ формироваться кружокъ придворныхъ художниковъ; порученія, которыя приходилось исполнять этимъ художникамъ, были чисто-монархическаго свойства: требовалось возвеличивать личность и дѣянія самого царя, его полководцевъ и сановниковъ. Поэтому картины, исполненныя Апеллесомъ въ первое время его дѣятельности, преимущественно портреты, принадлежали къ этому реалистически-придворному направленію и имѣли историческое значеніе, конечно, благодаря важности изображенныхъ лицъ. Плиній говоритъ, что трудно исчислить, сколько разъ Апеллесъ писалъ портреты Филиппа и Александра. Большой извѣстностью пользовались портреты Александра въ образѣ Зевса, съ перунами въ рукѣ (въ эфесскомъ храмѣ Артемиды), Александра-миротворца на тріумфальной колесницѣ, за которою слѣ-

дуетъ Война въ оковахъ, Александра-полководца верхомъ на конѣ, написанномъ такъ натурально, что лошади ржали при его видѣ. Въ этого рода картинахъ Апеллеса мы впервые встрѣчаемся съ настоящею портретной живописью высокаго историческаго стиля.

Когда Александръ покинулъ Пеллу, выступивъ въ походъ противъ исконныхъ враговъ Греціи, персовъ, Апеллесъ, повидимому, переселился въ Эфесъ. Послѣ смерти Александра онъ совершилъ путешествіе въ Александрію ко двору царя Птоломея, которое соперники художника истолковали въ дурную сторону, что подало ему поводъ написать аллегорическую картину „Клевета". Она до такой степени была расхвалена Лукіаномъ, что художники Возрожденія, Боттичелли и Дюреръ, пытались, основываясь на ея описаніи, сдѣланномъ этимъ авторомъ, возстановить ее своею кистью. Безъ сомнѣнія, такое символическое изображеніе, представлявшее собою воплощеніе отвлеченнаго понятія въ человѣческихъ образахъ и проникнутое внѣшней и внутренней жизнью, было немыслимо на болѣе раннихъ ступеняхъ развитія греческаго искусства. Знаменитыя миѳологическія картины Апеллеса относятся по большей части къ позднѣйшей порѣ его дѣятельности. Поэты воспѣвали ихъ, писатели объ искусствѣ прославляли ихъ. Всего болѣе славилась его Афродита-Анадіомена, богиня любви, выходящая изъ моря и выжимающая изъ своихъ волосъ соленую влагу. Картина эта, написанная для остр. Коса, была впослѣдствіи перевезена въ Римъ; она пользовалась громкою извѣстностью, какъ одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній искусства въ тогдашнемъ мірѣ. Мотивъ ея дошелъ до насъ во многихъ скульптурныхъ работахъ. Послѣднее произведеніе Апеллеса, его вторая Афродита, находившаяся на Косѣ и оставшаяся неоконченною, по свидѣтельству древнихъ авторовъ, была столь прекрасна, что никто не рѣшался ее дописывать. Можно полагать, что Апеллесъ и умеръ на Косѣ. Новизна его миѳологическихъ картинъ заключалась въ ихъ замыслѣ. По словамъ современниковъ художника, онѣ отличались неподражаемой легкостью исполненія и граціей — качествами, которыя вообще цѣнились въ нихъ главнымъ образомъ. Живопись Апеллеса была вполнѣ дѣтищемъ своего времени; она уже не поражала зрителя своею строгостью и величіемъ, а приковывала къ себѣ натуральностью и свѣжестью, очаровывала своей прелестью и своеобразностью. Въ техническомъ отношеніи, живопись Апеллеса, вѣроятно, достигла до высшаго совершества, какое только было возможно для греческаго искусства. Изъ техническихъ нововведеній этого мастера, указываютъ на изобрѣтеніе имъ ласировки; быть можетъ, отчасти отъ ея употребленія зависѣло ослѣпительное впечатлѣніе, которое производили въ картинахъ Апеллеса эффекты освѣщенія и красокъ. Но, по мнѣнію многихъ, главное его достоинство состояло въ томъ, что онъ умѣлъ во-время прекращать работу надъ картиной. Его любимой поговоркой было: „Manum de tabula".

Важнѣйшимъ изъ соперниковъ Апеллеса, а вмѣстѣ съ тѣмъ и его другомъ и протеже, былъ Протогенъ, устроившій себѣ мастерскую на остр. Родосѣ. Съ легкостью кисти Апеллеса онъ соединялъ неутомимую старательность исполненія. Рядъ его картинъ, изъ которыхъ въ особенности пользовалась извѣстностью изображавшая родоначальника родосскаго племени, героя Ялиса, былъ посвященъ, повидимому, воспроизведенію мѣстныхъ легендъ острова. Ялисъ былъ изображенъ въ видѣ охотника; представленная при немъ собака съ пѣною у рта и куропатка были написаны такъ правдоподобно, что приводили въ восторгъ даже людей, несвѣдущихъ въ искусствѣ.

Другой соперникъ Апеллеса, но его врагъ и завистникъ, Антифилъ, жилъ въ Александріи при дворѣ Птоломея. Кромѣ большихъ картинъ историческаго и миѳологическаго содержанія, писанныхъ темперою, онъ исполнялъ восковыми красками картины вседневной жизни. Такія его произведенія, какъ напр. „Мальчикъ, раздувающій огонь“, или „Женщины, приготовляющія шерсть“, могли бы, повидимому, служить доказательствомъ дальнѣйшаго развитія бытовой живописи. Но дѣйствительно новый родъ создалъ онъ въ ней своими карикатурами. Между прочимъ онъ изобразилъ въ смѣшномъ видѣ нѣкоего Грилла, съ весьма прозрачнымъ намекомъ на его имя, означающее поросенка, и такимъ образомъ усвоилъ названіе „грилловъ“ цѣлому роду произведеній въ позднѣйшемъ греческомъ мірѣ.

Въ отношеніи пластической моделировки и обработки фигуръ на плоскости картины дальше всѣхъ ушелъ Ѳеонъ Самосскій. Онъ изобразилъ на доскѣ тяжело-вооруженнаго воина въ позѣ нападающаго, съ такой рельефностью, что, казалось, онъ готовъ вырваться изъ картины. Занавѣсъ, отдергивавшійся при звукахъ военной музыки, содѣйствовалъ обману зрѣнія. „Обманъ самъ по себѣ составлялъ цѣль, художникъ являлся базарнымъ крикуномъ“.

Другой художникъ конца IV-го вѣка, Аэціонъ, писавшій въ болѣе миломъ родѣ, уже принадлежитъ отчасти эпохѣ діадоховъ. Лукіанъ подробно описалъ его картину: „Бракъ Александра съ Роксаной“, изобиловавшее фигурами амурчиковъ произведеніе, въ сравненіи съ которымъ древне-римская картина „Альдобрандинская свадьба“, обыкновенно признаваемая копіею съ оригинала, относящагося къ разсматриваемому времени, исполнена въ цѣломудренномъ, простомъ духѣ болѣе ранней эпохи. Описаніе картины Аэціона, сдѣланное Лукіаномъ, побуждало нѣкоторыхъ великихъ художниковъ Возрожденія, даже Рафаэля, подражать ей. Наиболѣе извѣстное изъ такихъ подражаній — великолѣпная картина Содломы на виллѣ-Фарнезинѣ, въ Римѣ. Повидимому, съ означенной поры маленькіе боги любви начинаютъ дѣлаться обычнымъ предметомъ трактованія въ искусствѣ.

Направленіе Антифила превратилось въ особый родъ живописи въ произведеніяхъ Пеирэйка. Плиній говоритъ, что этотъ художникъ

громко славился своими изображеніями ничтожныхъ предметовъ и за свои цирюльни и сапожныя мастерскія, за своихъ ословъ, съѣстные припасы и тому подобные сюжеты получалъ больше похвалъ, чѣмъ иные за свои крупныя картины. Разумѣется, художники мстили ему за это, называя его рипарографомъ, т. е. живописцемъ грязи. Нѣчто подобное мы видѣли и въ наше время. Какъ-бы то ни было, Пеирэйкъ придалъ значеніе особаго разряда произведеніямъ живописи — не только изображеніямъ народнаго быта, но и картинамъ неодушевленной природы.

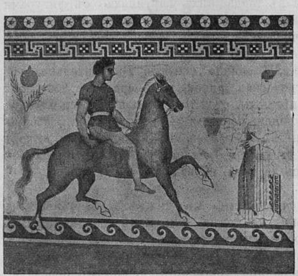
Такимъ образомъ, къ 300 г. до Р. Х. греческая живопись завоевала почти всѣ области сюжетовъ. Одинъ только ландшафтъ оставался для нея еще недоступнымъ. Если въ тогдашнихъ картинахъ съ фигурами онъ иногда и являлся въ значеніи задняго плана, то мы должны все-таки представлять его себѣ очень простымъ и безсвязнымъ. Дать ландшафту важное и самостоятельное значеніе суждено было дальнѣйшему времени эллинизма. Вообще же можно сказать положительно, что между 450—301 г. до Р. Х. греческая живопись, впервые за все время существованія міра, перешла предѣлы, отдѣляющіе контурную, плоскую живопись отъ живописи настоящей, передающей свѣтъ и тѣни, воспроизводящей глубину пространства. Въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ живопись крѣпко держалась этихъ пріобрѣтеній, и потомъ, въ началѣ эпохи Возрожденія, ухватилась за нихъ снова.

По открытымъ въ Италіи стѣннымъ картинамъ, исполненнымъ болѣе или менѣе ремесленно, но болѣе или менѣе проникнутымъ греческимъ духомъ, можно до нѣкоторой степени отчетливо прослѣдить исторію развитія внѣшнихъ пріемовъ греческой живописи, начиная съ неперспективной, плоской живописи Полигнота и кончая передачею округлости предметовъ или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторымъ подобіемъ глубины пространства, характеризующимъ развитое искусство Апеллеса и его послѣдователей, — прослѣдить даже дальше, до ландшафта, введеннаго въ живопись эпохою эллинизма. Мы уже указали на отдѣльныя произведенія этого рода, повидимому обязанныя своимъ происхожденіемъ оригиналамъ хорошей поры греческой живописи. Настоящія же греческія стѣнныя картины, самое исполненіе которыхъ могло бы быть отнесено къ IV-го вѣку, сохранились развѣ только въ нѣкогда греческой Южной Италіи.

Пестумскія стѣнныя картины въ неапольскомъ музеѣ изображаютъ возвращеніе побѣдоносныхъ воиновъ, пѣшихъ и конныхъ (см. рис. на стр. 446). Ихъ встрѣчаютъ жители, остававшіеся дома и возвращающіеся къ своимъ работамъ; женщины подносятъ воинамъ подкрѣпительные напитки. Мотивы изображенныхъ движеній свидѣтельствуютъ здѣсь о значительно зрѣломъ искусствѣ, но размѣщеніе фигуръ въ одинъ рядъ, въ профильномъ положеніи, одна подлѣ другой на бѣломъ фонѣ, еще не выказываетъ тѣхъ пріемовъ, которые мы должны предпо-

лагать въ Полигнотовыхъ картинахъ. Если эти произведенія относятъ IV-му столѣтію, то единственно на основаніи историческихъ соображеній. Греческій Пестумъ былъ завоеванъ въ IV-мъ вѣкѣ луканцами, и одежды на этихъ картинахъ — луканскія, а не греческія, вслѣдствіе чего смотрѣть на эти картины, какъ на произведенія чисто греческаго искусства, едва ли возможно. Во всякомъ случаѣ, какъ онѣ ни стильны въ своемъ родѣ, въ нихъ еще совсѣмъ не замѣтно тѣхъ успѣховъ, которые сдѣлала греческая живопись въ IV-мъ вѣкѣ.

Въ самыхъ Аѳинахъ, если не принимать въ разсчетъ живописи на вазахъ, сохранилась лишь одна картина, которую можно отнести къ означенному вѣку. Это — картина на надгробной стелѣ аѳинскаго національнаго музея, описанная Конце и изображающая сцену прощанья. На ней видны мягкіе контуры группъ и остатки синей и красной красокъ, но для того, чтобы дать намъ точное представленіе о моделировкѣ фигуръ, эта картина, очевидно лишь исключеніе, замѣнившее собою употреблявшійся для надгробныхъ стелъ рельефъ, сохранилась слишкомъ плохо.



Пестумская стѣнная живопись. По Гельбигу въ „Monumenti dell' Instituto", VIII.

Относительно греческой живописи на вазахъ IV-го столѣтія, которая оставалась вѣрной плоскому стилю, также нельзя сказать, чтобы она была отраженіемъ художественной живописи этого времени. Дальнѣйшее ея развитіе въ духѣ тогдашняго вкуса сказывается только въ болѣе свободной плавности контурныхъ линій и въ разнообразности, смѣлости и ловкости пересѣченіи фигуръ и группъ. Въ Аѳинахъ, вазовая живопись, которая, какъ мы уже видѣли, прошла главныя стадіи своего развитія еще въ V-мъ вѣкѣ, въ IV-мъ вѣкѣ дала лишь немногіе, внѣшне-изящные, но уже лишенные благоуханія, запоздалые цвѣты. Уже одно то обстоятельство, что ни гончары, ни живописцы, не считали тогда нужнымъ помѣчать своимъ именемъ выходившіе изъ ихъ рукъ сосуды, свидѣтельствуетъ объ упадкѣ этихъ издѣлій. Предпочтеніе отдается теперь роскошнымъ одѣяніямъ, фигурамъ съ вѣнками на головахъ, позамъ подвижнымъ, но красивымъ. Выпуклости изъ золота сочетаются съ выпуклостями изъ красокъ, которыя становятся все роскошнѣе и роскошнѣе; иногда цвѣтной рельефъ соединяется

съ красно-фигурною живописью. Расположеніе свободными рядами, одинъ надъ другимъ, остается общимъ правиломъ. Какъ много движенія у бѣшено-сражающихся боговъ и гигантовъ на одной амфорѣ Луврскаго музея, найденной на островѣ Милосѣ! Какъ свободны и гибки формы нагого тѣла на богато-украшенномъ золотомъ и красками сосудѣ Британскаго музея, найденномъ на островѣ Родосѣ и изображающемъ бракъ богини моря Ѳетиды съ Пелеемъ (см. рис. на этой стр.)! Какими яркими тонами блеститъ гидрія въ музеѣ Карлсруе, изобража-

Бракъ Пелея съ Ѳетидою. Греческая вазовая живопись IV-го стол. до Р. Х. По Рейё и Коллиньону.

ющая судъ Париса! Аттическими вазами разматриваемой эпохи съ самыми разнообразными украшеніями, исполненными золотомъ и краскою по черному фону, особенно богата коллекція С.-Петербургскаго Эрмитажа. Онѣ происходятъ по большой части изъ Керчи, въ Крыму. Вообще Аѳины во времена Александра Великаго вывозили свои вазы чуть ли не исключительно въ центры эллинской культуры на сѣверо-восточныхъ побережьяхъ и въ Южной Италіи. Этрурія въ эту пору, повидимому, уже завязала торговыя сношенія съ Аѳинами, и вѣроятно вскорѣ затѣмъ аттическое производство вазъ угасло.

Послѣдняя фаза греческой вазовой живописи протекала на почвѣ Южной Италіи. По мѣрѣ того, какъ керамика въ Греціи приходила въ упадокъ, она прививалась въ греческихъ городахъ Апуліи и Луканіи. Центромъ производства вазъ въ Апуліи сталъ Та-

рентъ. Большіе великолѣпные сосуды сдѣлались чрезмѣрно разукрашенными. Тамъ, гдѣ нѣтъ изображеній съ фигурами, ихъ мѣсто занимаютъ всѣ роды уже знакомой намъ греческой орнаментики. Роскошныя гирлянды пальметтъ вьются вокругъ шеи и подъ ручками сосудовъ. Къ полосамъ орнаментовъ стараго времени (къ меандрамъ, схемамъ волнъ, зубчатымъ зигзагамъ, усикамъ растеній, овамъ и т. д.) присоединяются вѣтки съ листьями и плодами. Появляются даже розетки древнѣйшей эпохи. Главные рисунки иногда бываютъ расположены

Гелла и Фриксъ, живопись Асстея на вазѣ. По „Wiener Vorlegeblättern".

попрежнему въ видѣ полосъ, но фигуры, свободно размѣщенныя однѣ надъ другими, обыкновенно покрываютъ все брюшко сосуда. Расположеніе фигуръ впереди и позади другъ друга все замѣтнѣе и замѣтнѣе переходитъ въ расположеніе ихъ выше или ниже одна другой. Линіи почвы подъ отдѣльными фигурами обыкновенно превращаются въ бѣлый или желтый пунктиръ, который здѣсь и тамъ прерываютъ изображенія камней, утесовъ, растеній, цвѣтовъ и травы. Нерѣдко центромъ рисунка является строеніе, aedicula, упрощенное изображеніе храма или дворца, и передъ нимъ разыгрывается какая-либо сцена, нерѣдко заимствованная изъ трагедіи; на вазахъ, происходящихъ изъ гробницъ, мѣсто этого строенія занимаетъ памятникъ умершаго. Рисунокъ формъ тѣла въ человѣческихъ фигурахъ свободенъ, отличается передачею подробностей, нерѣдко исполненъ бѣгло и впадаетъ въ излишнюю пухлость. Раскраска, за немногими исключеніями, ограничивается оттѣнками бѣлаго,

желтаго, коричневато и красновато-коричневаго цвѣтовъ, гармонично переходящихъ одинъ въ другой. Общее впечатлѣніе — чрезвычайно роскошное и красивое. Изъ массы вазъ этого рода во всѣхъ большихъ коллекціяхъ, особенно изъ множества хранящихся въ неапольскомъ музеѣ, мы можемъ указать только на нѣкоторыя. Особенно великолѣпны двѣ большія вазы мюнхенской коллекціи, изъ которыхъ на одной изображено подземное царство, а на другой — миѳъ объ аргонавтахъ; неменѣе прекрасны большія амфоры берлинскаго музея съ изображеніями суда Париса, битвы амазонокъ и похищенія Европы. Луканскія вазы — ближе къ современнымъ имъ аттическимъ, нежели къ апулійскимъ. Единственно на нихъ встрѣчаются подписи мастеровъ разсматриваемаго времени, а именно: Ассте я, Ласима и Пиѳона. Подпись Ассте я находится на пяти сосудахъ, найденныхъ большею частью въ Пестумѣ. Изъ трехъ его вазъ въ неапольскомъ музеѣ, особенно любопытна одна, украшенная изображеніемъ Геллы и Фрикса, ѣдущихъ на овнѣ (см. рис. на стр. 448). На вазѣ того же художника въ берлинскомъ музеѣ представлена сцена изъ комедіи, а на принадлежащей мадридскому музею — неистовствующій Гераклъ. Различіе между позднѣйшими и болѣе древними красно-фигурными вазами свидѣтельствуетъ о переворотѣ, совершившемся во всемъ греческомъ искусствѣ. Ослабленіе и поверхностность художественнаго чувства и вмѣстѣ съ тѣмъ легкое владѣніе формами всего яснѣе обнаруживаются въ пустой пышности художественно-ремесленной росписи вазъ.

Эйрина съ младенцемъ-Плутосомъ. Мраморная копія съ Кефисодота въ мюнхенской глиптотекѣ. Съ фотографіи Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft бывш. Ф. Брукмана, въ Мюнхенѣ.

Греческая скульптура IV-го столѣтія слѣдовала по стопамъ живописи только медленно. Храмовая пластика, задачею которой было создавать олицетворенія боговъ, въ первой половинѣ этого столѣтія все еще привлекала къ себѣ лучшія художественныя силы. Но изображенія боговъ, исполненныя талантливыми скульпторами, являются теперь чаще какъ свободныя приношенія въ храмы, чѣмъ какъ собственно предметы поклоненія, и самые боги, которымъ софисты и философы давно уже объявили войну, получаютъ новые облики: они становятся болѣе человѣкоподобными и привѣтливыми, но вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе страстными и чувственными. На ряду съ главными богами появляются въ самостоятельной роли лукавыя второстепенныя божества, которыхъ предъ тѣмъ оставляли въ сторонѣ, но которыя имѣли близкое

отношеніе къ жизни природы. Группы и статуи боговъ и полубоговъ, назначенныя уже не для храмовъ, а для украшенія гражданскихъ построекъ, общественныхъ площадей, царскихъ дворцовъ и частныхъ жилищъ, встрѣчаются все чаще и чаще, вслѣдствіе чего эти изваянія принимаютъ все болѣе и болѣе свѣтскій, жанровый характеръ. Религіозное искусство обращается въ миѳологическое; едва замѣтнымъ путемъ оно переходитъ отъ миѳологическихъ олицетвореній природы и отвлеченныхъ понятій къ чисто-литературнымъ и художественнымъ сюжетамъ. Но теперь къ чисто-миѳологическому искусству рѣже, чѣмъ въ V-мъ вѣкѣ, примѣшивается искусство историческое, и чаще искусство, почерпающее свое содержаніе изъ жизни; портретная скульптура, которая, какъ мы уже видѣли, еще на рубежѣ IV-го столѣтія, благодаря Деметрію (ср. стр. 414), обратилась отъ созданія типовъ къ передачѣ индивидуальныхъ особенностей, во второй половинѣ того же столѣтія получила новый толчекъ со стороны придворныхъ требованій къ ней, поставленныхъ македонско-греческой монархіей.

Платонъ, бюстъ Ватиканскаго музея, вѣроятно, копія съ Силаніона. По Овербеку въ „Geschichte der griechischen Plastik".

Въ Аѳинахъ, въ полномъ блескѣ новой эпохи является передъ нами прежде всего одинъ художникъ, искусство котораго еще наполовину составляетъ порожденіе искусства Фидія; мы разумѣетъ Кефисодота, котораго одни считаютъ отцомъ, другіе старшимъ братомъ Праксителя. „Кефисодотъ — пишетъ Павзаній — изваялъ для аѳинянъ статую Эйрины, несущей Плутоса на своихъ рукахъ". По изображенію на одной дошедшей до насъ аттической монетѣ видно, что богиня мира была представлена какъ мать Богатства; она держала въ правой рукѣ скипетръ, а на лѣвой маленькаго Плутоса съ рогомъ изобилія. Точная мраморная копія этого произведенія находится въ мюнхенской глиптотекѣ (см. рис. на стр. 449). По своей позѣ и одѣянію, эта статуя походитъ на работы Фидія; но мотивъ ребенка на рукахъ Эйрины одинаковъ съ тѣмъ мотивомъ IV-го вѣка, который мы видимъ въ статуѣ Праксителя, изображающей Гермеса съ младенцемъ-Діонисомъ на рукахъ.

Къ старѣйшимъ аттическимъ мастерамъ IV-го вѣка можно причислить, въ качествѣ преемника Деметрія, также Силаніона. Его бронзовая статуя Іокасты производила своимъ реализмомъ такое впечатлѣніе, что увѣряли, будто художникъ достигъ смертельной блѣдности ея лица чрезъ примѣсь къ мѣди серебра. Повидимому, Силаніонъ дошелъ въ области портретной пластики до высшаго совершенства, какое только было возможно въ его пору. Большой извѣстностью пользова-

лась его статуя скульптора Аполлодора, славившагося своей вспыльчивостью,—произведеніе, которое казалось „самою вспыльчивостью“. Изъ работъ Силаніона извѣстна еще статуя Платона, копію которой, повидимому, представляетъ хранящійся въ Ватиканѣ бюстъ великаго философа, отличающійся жизненною правдою и множествомъ морщинъ на лбу (см. рис. на стр. 450): но всего знаменитѣе былъ изваянный Силаніономъ портретъ лесбосской поэтессы Сапфо. Великій римскій ораторъ Цицеронъ считалъ эту статую особенно совершеннымъ произведеніемъ искусства. Въ ряду натуралистическихъ — хотя все еще обнаруживавшихъ наклонность къ изображенію типичнаго — портретовъ Силаніона, эта Сапфо занимала видное мѣсто, какъ идеалистичный историческій портретъ. Къ этому направленію ваянія стало примыкать все бо́льшее и бо́льшее число именитыхъ художниковъ.

Головы изъ фронтонной группы храма Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, работы, вѣроятно, Скопаса. Съ фотографіи Англійской Фотографической Компаніи.

Въ эпоху высшаго вторичнаго расцвѣта греческой скульптуры мы встрѣчаемся съ Скопасомъ и Праксителемъ, двумя великими мастерами, которые, вмѣстѣ съ Фидіемъ и Поликлетомъ, признаны величайшими греческими ваятелями. Старшій ихъ нихъ, Скопасъ, былъ аѳинянинъ. Онъ родился на островѣ Паросѣ, знаменитомъ своими мраморными ломками, образовался повидимому въ Пелопоннезѣ подъ вліяніемъ школы Поликлета, а затѣмъ въ Аѳинахъ, гдѣ его ожидало множество задачъ. Изъ него выработался настоящій аттическій художникъ. Въ позднюю пору своей жизни онъ переселился въ Малую Азію и участвовалъ въ предпринятыхъ тамъ важныхъ работахъ. Дѣятельность Скопаса относится главнымъ образомъ къ первой половинѣ IV-го вѣка. Изъ работъ, оставленныхъ этимъ художникомъ въ Пелопоннезѣ, прежде всего нужно упомянуть о фронтонныхъ группахъ храма Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, имъ же, по словамъ Павзанія, построенномъ. На фронтонѣ лицевой стороны храма была изображена охота на калидонскаго вепря, съ Мелеагромъ и Аталантой, а на фронтонѣ противоположной стороны—битва Ахиллеса съ Телефомъ. Довольно характеристично, что въ Элидѣ Скопасъ противопоставилъ небесной Афродитѣ Фидія, исполненной изъ

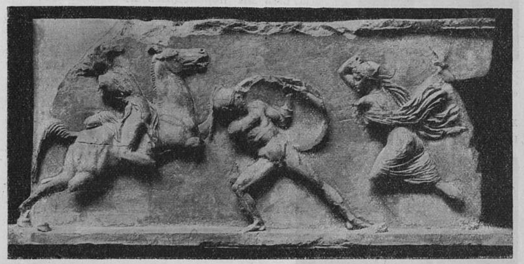
золота и слоновой кости (ср. стр. 407), бронзовую Афродиту, посвященную всему народу (пандемосскую), ѣдущую на козлѣ. Къ числу произведеній аттическаго періода дѣятельности Скопаса принадлежали двѣ Эринніи, по словамъ Павзанія, не страшнаго вида, стоявшія въ Ареопагѣ, затѣмъ вакханка, неоднократно описанная и воспѣтая, изображенная въ крайнемъ экстазѣ вакхическаго увлеченія, съ закинутою назадъ головою, въ развѣвающейся одеждѣ и съ растерзаннымъ жертвеннымъ козленкомъ въ рукахъ. Въ Аѳинахъ же исполнены Скопасомъ статуи Эроса, Химеры и Паѳоса, украшавшія собою театръ Афродиты. Еще въ древности удивлялись тонкости, съ какою знаменитому мастеру удалось выразить въ этихъ произведеніяхъ различіе такихъ родственныхъ между собой чувствъ, какъ любовь, страстное желаніе и увлеченіе. Наконецъ, къ послѣднему періоду дѣятельности Скопаса въ Аѳинахъ относится мраморный Аполлонъ въ длинномъ одѣяніи, играющій на киѳарѣ — статуя, перевезенная Августомъ въ Римъ на Палатинскій холмъ, гдѣ ее чтили подъ названіемъ Аполлона Палатинскаго. Какъ на произведенія малоазійскаго періода дѣятельности Скопаса, слѣдуетъ указать на его работы на восточной стѣнѣ галикарнасскаго мавзолея (ср. стр. 434), а затѣмъ на статуи Діониса и Аѳины на Книдѣ, Аполлона-Сминѳея, попирающаго ногою мышь, въ Хризѣ.

Мавзолъ. Колоссальная статуя Пиѳія. Съ фотографіи Лондонской Стереоскопической Компаніи.

Среди произведеній Скопаса, впослѣдствіи перевезенныхъ въ Римъ и прославившихъ тамъ его имя, были особенно знамениты мраморная Афродита, колоссальная статуя отдыхающаго бога войны, и громадная группа, изображавшая Посейдона, Ѳетиду и Ахиллеса въ сопровожденіи цѣлой свиты нереидъ, тритоновъ и другихъ низшихъ морскихъ божествъ. Плиній говоритъ объ этой группѣ, что она была бы произведеніемъ выдающимся, даже если бы для ея исполненія была употреблена цѣлая жизнь. Справедливо замѣчаютъ, что въ этой работѣ Скопасъ явился настоящимъ создателемъ пластическихъ изображеній морского царства. Что касается до находившейся въ Римѣ, въ храмѣ Аполлона-Созіана, группы Ніобы и ея дѣтей, сражаемыхъ стрѣлами Аполлона и Артемиды, то еще древне-римскіе знатоки сомнѣвались, принадлежитъ ли она Скопасу или Праксителю.

Уже въ литературныхъ преданіяхъ Скопасъ представляется скульпторомъ идеалистическаго направленія, въ высшей степени искуснымъ техникомъ, творцомъ цѣлаго ряда новыхъ, неизвѣстныхъ до него мотивовъ, художникомъ одухотворенной чувственности, но въ то же

время и художникомъ экстатическихъ порывовъ и тончайшихъ душевныхъ движеній. Обращаясь къ тѣмъ изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ античной скульптуры, которые давали бы понятіе объ искусствѣ Скопаса, мы прежде всего встрѣчаемся со множествомъ предположеній, въ подтвержденіи или опроверженіи которыхъ принимали особенно дѣятельное участіе, кромѣ Л. Ульриха, автора стариннаго сочиненія, такіе изслѣдователи, какъ Г. Трей, Бото-Грефъ, Вейль, Л. фонъ-Зибель и Фуртвенглеръ. Элидскія монеты временъ римскихъ императоровъ даютъ намъ представленіе объ Афродитѣ-Пандемосъ, ѣдущей верхомъ на козлѣ. На монетахъ императоровъ Августа и Нерона мы видимъ, хотя



Фрагментъ фриза восточной стороны галикарнасскаго мавзолея. Съ фотографіи.

отчасти и въ различныхъ видоизмѣненіяхъ, Аполлона Палатинскаго въ длинной одеждѣ, а на александрійско-троасскихъ монетахъ временъ Коммода и Каракаллы — Аполлона-Сминѳея, стоявщаго одной ногой на возвышеніи и держащаго въ правой рукѣ лавровый вѣнокъ.

Далѣе мы встрѣчаемся съ нѣкоторыми произведеніями греческой скульптуры, въ которыхъ съ большею или меньшею вѣроятностью видятъ обломки предполагаемыхъ оригинальныхъ работъ Скопаса. При ихъ оцѣнкѣ мы присоединяемся къ мнѣнію Трея. Прежде всего остановимся на обломкахъ фронтонныхъ группъ храма Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, найденныхъ при нѣмецкихъ раскопкахъ 1879 года, а именно на фрагментахъ охоты Мелеагра, украшавшей собою восточный фронтонъ, на головѣ вепря и на двухъ мужскихъ головахъ, изъ которыхъ одна въ шлемѣ, а другая — простоволосая. Въ выраженіи ихъ лицъ можно сразу узнать Скопаса (см. рис. на стр. 451); пріемы, посредствомъ которыхъ онъ достигалъ этого выраженія, примѣнялись только имъ однимъ: нижняя часть лба сильно выдается впередъ, вслѣдствіе чего

глаза кажутся впалыми, съ узкими вѣками, хотя сами по себѣ велики и широко раскрыты. Полуотверстыя уста одной изъ этихъ головъ выражаютъ то „дыханіе жизни“, которымъ отличались всѣ головы работы Скопаса. Получается общее впечатлѣніе такой духовной жизненности, до какой искусство раньше того никогда не достигало; но мы видимъ тутъ же и выраженіе болѣзненныхъ ощущеній: это — паѳосъ, присоединяющійся къ эѳосу, или даже смѣняющій его.

Женская голова въ стилѣ Скопаса, найденная въ аѳинскомъ акрополѣ. Съ фотографіи.

Затѣмъ мы переходимъ къ обломкамъ, сохранившимся отъ восточной стѣны галикарнасскаго мавзолея. Все, что уцѣлѣло отъ роскошныхъ скульптурныхъ украшеній этого зданія, находится въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Колоссальныя статуи царя и царицы (см. рис. на стр. 452), изваянныя самимъ строителемъ храма, Пиѳіемъ, и украшавшія собою пирамидальную крышу, — фигуры, полныя благородства, важности, и жизненной правды; переходъ отъ геометрическихъ формъ зданія къ этимъ парящимъ надъ нимъ фигурамъ производилъ выгодное впечатлѣніе въ архитектоническомъ отношеніи. Среди остатковъ пластическихъ украшеній, покрывавшихъ сплошь низъ и верхъ зданія, можно различить фризъ, изображающій состязаніе на колесницахъ, другой — битву кентавровъ, третій — битвы амазонокъ. По словамъ Плинія, всѣ эти изваянія — произведенія Скопаса и трехъ другихъ извѣстныхъ скульпторовъ; на восточной стѣнѣ работалъ Скопасъ, на сѣверной Бріаксисъ, на южной Тимоѳей, на западной Леохаресъ. Изъ сохранившихся фризовъ, кусокъ съ восточной стѣны, представляющій битву амазонокъ, описанъ въ отчетѣ о раскопкахъ. Нѣтъ причинъ не приписывать его самому Скопасу, какъ это дѣлаютъ Ньютонъ, Трей, Михаэлисъ и др., если только принять въ соображеніе, что при подобныхъ работахъ у главнаго мастера обыкновенно бываютъ помощники. Въ отношеніи страстности и естественности движеній, пониманія наготы и укладки драпировокъ, эти сцены борьбы грековъ съ амазонками

Аполлонъ Киѳаредъ, статуя Ватиканскаго музея. Съ фотографіи.

не оставляютъ желать ничего лучшаго (см. рис. на стр. 453). Скачущій конь съ сидящею на немъ задомъ напередъ амазонкою — лучшая часть всего фриза. Греки изображены совершенно нагими, но со щитами въ рукахъ, и нѣкоторые въ шлемахъ. Одежда амазонокъ, для придачи имъ чувственной прелести, мѣстами снабжена боковыми прорѣзами. Трей усмотрѣлъ и здѣсь нѣкоторыя отличительныя особенности тегейскихъ головъ: „широкія плоскія щеки, выдающіеся впередъ лобные бугры, большіе глаза съ узкимъ разрѣзомъ и глубоко вдающіяся внутренніе углы глазъ“.

На основаніи тегейскаго типа головъ, нѣкоторыя другія оригинальныя произведенія въ греческихъ коллекціяхъ приписываются Скопасу уже съ полною увѣренностью; таковы напр. прекрасная женская голова (см. верхн. рис. на стр. 454), найденная на склонѣ акрополя, и голова атлета, въ Олимпіи. Равнымъ образомъ, за работу Скопаса теперь всѣми признанъ происходящій изъ Илисса великолѣпный надгробный рельефъ, въ которомъ главная фигура — сидящій нагой юноша съ тоскливо-задумчивымъ выраженіемъ въ широко-раскрытыхъ глазахъ.

Арей Людовизи, статуя музея Буонкомпаньи, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Дѣло станетъ болѣе труднымъ, коль скоро мы, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, пустимся разыскивать фигуры Скопаса среди работъ позднѣйшихъ копистовъ. Фуртвенглеру удалось найдти много доводовъ въ пользу того, что копіи съ юношескихъ произведеній Скопаса, еще напоминавшихъ собою Поликлетовскую лѣпку тѣла, сохранились въ Гераклѣ Лансдоунскаго собранія, въ Лондонѣ, въ красивыхъ бронзовыхъ статуяхъ юноши-Асклепія, въ Карлсруе, и Гермеса Палатинскаго, въ музеѣ термъ, въ Римѣ. Въ противоположность тѣламъ, головы этихъ статуй исполнены уже въ аттическомъ духѣ. Предположенія, что изъ позднѣйшихъ произведеній Скопаса, его Палатинскій Аполлонъ послужилъ оригиналомъ для Ватиканскаго Аполлона-Киѳареда, съ его длиннымъ и пышнымъ одѣяніемъ (см. нижн. рис. на стр. 454), а колоссальная статуя сидящаго Арея — для отдыхающаго Арея Людовизи, охватившаго руками свое лѣвое колѣно, статуи, находящейся теперь въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.), — предположенія эти столь же часто поддерживаютъ ученые, сколько и оспариваютъ. Хотя мы, съ своей стороны, и не признаемъ эти произведенія точными копіями и считаемъ Амура у ногъ Арея прибавкою копировальщика.

однако все-таки соглашаемся съ Фуртвенглеромъ и Михаэлисомъ, полагающими, что по этимъ извѣстнымъ музейнымъ произведеніямъ можно составить себѣ понятіе о позднѣйшей порѣ творчества Скопаса. То же самое мы должны сказать и объ Аѳинѣ музея Уффици, надѣленной мечтательнымъ взглядомъ, и о знаменитомъ Ватиканскомъ Мелеагрѣ, полномъ воодушевленія. „Здѣсь — говоритъ Фуртвенглеръ — виденъ огромный переворотъ. Вмѣсто ясно очерченныхъ плоскостей, все сливается въ округлой, великолѣпной моделлировкѣ“. Къ этому достоинству въ означенныхъ статуяхъ присоединяется выраженіе задумчивости или душевной боли въ глазахъ, отраженіе въ нихъ внутренняго настроенія, являющееся характерною особенностью всѣхъ ступеней развитія Скопаса.

Еще яснѣе, чѣмъ Скопаса, письменные источники обрисовываютъ передъ нами Праксителя, его современника, хотя и болѣе юнаго сравнительно съ нимъ. Этотъ художникъ является въ нихъ главнымъ мастеромъ послѣднихъ десятилѣтій царствованія Александра Великаго (370—330). Людвигъ фонъ-Зибель называетъ „эпохой Праксителя“ все поколѣніе, къ которому онъ принадлежалъ.

Пракситель былъ аѳинянинъ. Его искусство вначалѣ, какъ и искусство Скопаса, довольствовавшееся Полигнотовскими припоминаніями, очень быстро вошло въ родной ему фарватеръ аттической красоты, граціи, мягкости и подвижности. Но цвѣтущая пора Аѳинъ уже миновала. Только очень немногія произведенія этого мастера остались въ его родномъ городѣ. Они были разсѣяны по разнымъ городамъ Греціи, по островамъ, по малоазійскому континенту, и повсюду распространили славу аттическаго искусства.

Въ литературныхъ источникахъ Пракситель является также изобразителемъ преимущественно боговъ, и притомъ юныхъ и прекрасныхъ, — боговъ въ душевномъ или чувственномъ возбужденіи по преимуществу. Аполлонъ и Артемида съ ихъ матерью Латоной, Діонисъ (Вакхъ) съ цѣлымъ цикломъ жизнерадостныхъ божествъ, Афродита, какъ богиня плотской любви, и Эросъ, крылатый мальчикъ, выросшій въ юношу, — вотъ любимцы Праксителя, мраморными и бронзовыми статуями которыхъ онъ, на удивленіе современному ему міру и потомству, украшалъ храмы и площади городовъ, населенныхъ греками. За изображеніе смертныхъ брался онъ лишь изрѣдка: изъ такихъ изображеній, среди его работъ, извѣстны двѣ статуи знаменитой гетеры Фрины и всего только одно изваяніе побѣдителя на олимпійскихъ играхъ. Выработка типичнаго атлетическаго тѣла уже перестала быть задачею аттическаго искусства въ разсматриваемую эпоху: въ немъ на первомъ планѣ стояло индивидуализированіе боговъ согласно ихъ сущности, т. е. болѣе точное, чѣмъ прежде, характеризированіе типа тѣхъ или другихъ опредѣленныхъ божествъ. Къ самымъ раннимъ изъ Праксителевскихъ трехфигурныхъ изваяній боговъ вѣроятно принадлежала группа, украшавшая собою двойной храмъ Асклепія и Латоны въ Мантинеѣ. Она изображала Латону съ

ея дѣтьми, Аполлономъ и Артемидой, а на пьедесталѣ группы были представлены въ рельефныхъ фигурахъ музы и Марсій. Позднѣе, въ Римѣ, общее вниманіе привлекла къ себѣ Пракситолевская группа Діониса съ сатиромъ Стафиломъ (олицетвореніемъ винодѣлія) и менадой Меѳе (олицетвореніемъ пьянства).

Изъ олицетвореній отдѣльныхъ боговъ, изваянныхъ Пракситолемъ, статуя нагой Афродиты, находившаяся въ Книдѣ, была въ древности самою знаменитою. Богиня любви была изображена входящею въ воду; правою рукою она прикрывала свою наготу, а лѣвою опускала снятую съ себя одежду на стоявшую подлѣ нея вазу. Плиній разсказываетъ, что многіе ѣздили въ Книдъ нарочно для того, чтобы полюбоваться этою статуей. Одновременно съ нею, Пракситель изваялъ другую Афродиту, въ одеждѣ, проданную на островъ Косъ. Знаменитѣйшія изъ Пракситолевскихъ статуй Эроса находились въ Ѳеспіяхъ и въ Паріонѣ на Пропонтидѣ. Къ высокочтимымъ изваяніямъ боговъ этого художника принадлежали также мраморный Гермесъ съ младенцемъ Діонисомъ на рукахъ, стоявшій въ храмѣ Геры, въ Олимпіи, Аполлонъ, убивающій ящерицу (Сауроктонъ), бронзовая Артемида-Брауронія, въ аѳинскомъ акрополѣ, и различныя изваянія сатировъ, въ томъ числѣ одно, которое самъ скульпторъ считалъ лучшимъ изъ своихъ созданій.

Довольно ясное понятіе о книдской Афродитѣ и о паріонскомъ мощно-крылатомъ Эросѣ мы можемъ составить себѣ по ихъ изображеніямъ на монетахъ, Но сами по себѣ, эти маленькія изображенія передаютъ великія произведенія лишь въ общихъ чертахъ и въ неточномъ видѣ. И въ настоящемъ случаѣ, пополнить наше знакомство съ исчезнувшими оригинальными скульптурами могутъ сохранившіяся мраморныя статуи.

Обращаясь прежде всего къ подлиннымъ произведеніямъ Праксителя, мы должны снова сказать, что имѣемъ счастье владѣть обломкомъ одного юношескаго, извѣстнаго по письменнымъ источникамъ, произведенія этого мастера и еще бóльшее счастіе — обладать однимъ, почти совсѣмъ цѣлымъ, собственноручнымъ, какъ это удостовѣрено, произведеніемъ Праксителя, относящимся къ порѣ его полной зрѣлости. Юношеское произведеніе — пьедесталъ вышеупомянутой мантинейской группы; рельефъ котораго изображаетъ состязаніе Аполлона съ Марсіемъ. Обломки этого пьедестала находятся въ національномъ музеѣ въ Аѳинахъ. Аполлонъ, представленный въ одеждѣ, съ лирою въ рукахъ, сидитъ слѣва на утесѣ, въ позѣ олимпійскаго спокойствія. Справа, Марсій, совершенно нагой, съ непріятнымъ движеніемъ пытается извлекать на своей двойной флейтѣ побѣдоносные звуки. Но его пораженіе уже рѣшено безповоротно. Рабъ, изображенный въ срединѣ между обѣими фигурами, уже приближается къ нему съ ножомъ въ рукѣ, чтобы содрать съ него кожу. Всѣ остальныя плиты пьедестала заняты музами, характеристика которыхъ еще ограничивается снабженіемъ ихъ

музыкальными инструментами или свитками рукописей (см. рис. на этой стр.). Чисто-Праксителевское мастерство видно въ этихъ стройныхъ, благородныхъ фигурахъ, которыя всѣ, кромѣ Марсія, полны спокойствія и самодовольства. Конечно, нигдѣ прямо не говорится, что великій мастеръ собственноручно исполнилъ рельефы разсматриваемаго пьедестала; довольно эскизная ихъ обработка дѣйствительно даетъ поводъ предполагать, что они только вышли изъ мастерской Праксителя.

Три музы, мантинейскій рельефъ, исполненный въ мастерской Праксителя.

Относительно произведенія зрѣлой поры этого мастера — оно найдено при раскопкахъ въ Олимпіи — не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Трей однажды навсегда доказалъ, что эта находка — сравнительно хорошо сохранившееся, оригинальное, мастерское созданіе Праксителя, упоминаемое Павзаніемъ. Мы говоримъ о статуѣ Гермеса съ младенцемъ-Діонисомъ на рукахъ, стоявшей въ храмѣ Геры, въ Олимпіи, а теперь составляющей главную драгоцѣнность тамошняго музея. Прилагаемый рисунокъ на отдѣльномъ листѣ: „Гермесъ Праксителя“ представляетъ это произведеніе въ томъ видѣ, какъ оно реставрировано Рюмомъ. Пополнены правая рука и лѣвая голень съ лѣвою стопою. Правая нога и лѣвая рука — древнія. Богъ ристалищъ, юный красавецъ-Гермесъ, стоитъ совершенно нагимъ въ спокойной, непринужденной позѣ. Лѣ-

вою рукою, на которой сидитъ новорожденный богъ вина, онъ облокотился на древесный стволъ, съ котораго живописными складками свѣшивается накинутый на него короткій плащъ. Держа въ поднятой высоко правой рукѣ кисть винограда и устремивъ свои взоры на бога-малютку, Гермесъ показываетъ ему, какъ игрушку, этотъ будущій его аттрибутъ и знакъ власти. Видно, что, маня Діониса виноградомъ, Гермесъ, посланникъ боговъ, забавляется, но его душа, замкнутая въ самой себѣ, не участвуетъ въ возложенной на него воспитательной задачѣ. Трудно вообразить себѣ что-либо болѣе совершенное, чѣмъ юная, безбородая голова этой фигуры, съ короткими кудрями, съ правильными, полными жизни аттическими чертами лица, и что-либо болѣе изящное, чѣмъ это крѣпкое и упругое, какъ сталь, благородно-красивое и вмѣстѣ съ тѣмъ естественно-соразмѣрное во всѣхъ своихъ частяхъ тѣло. Никогда не было изваяно изъ мрамора ничего болѣе прекраснаго, мягкаго и жизненнаго, нежели поверхность этого тѣла. Никогда душа и тѣло не сливались между собою такъ неразрывно, какъ въ этихъ чистыхъ формахъ, въ этихъ тонкихъ чертахъ.

Голова Афродиты, произведеніе, быть можетъ, Праксителя. Съ фотографіи.

Фуртвенгеръ признаетъ за собственноручную работу Праксителя еще одно произведеніе, а именно голову Афродиты, полную выраженія и соединяющую въ себѣ красоту человѣческую съ красотою божественной; она находится въ коллекціи лорда Леконфильда, въ Лондонѣ (см. верхн. рис. на этой стр.); наконецъ, такіе ученые, какъ Фуртвенглеръ и Михаэлисъ, считаютъ подлиннымъ произведеніемъ Праксителя юношескую, длиннокудрую голову элевзинскаго бога подземнаго міра Эвбулея, находящуюся въ аѳинскомъ національномъ музеѣ. Она также превосходна, но, по нашему мнѣнію, относится къ болѣе позднему времени, какъ о томъ можно заключить по особенной мягкости ея лѣпки.

Книдская монета съ изображеніемъ Афродиты Праксителя. Съ фотографіи.

Гораздо многочисленнѣе мраморныя статуи большею частью римской работы, воспроизводящія утраченные оригиналы Праксителя. Вышеупомянутыя книдскія монеты (см. нижн. рис. на этой стр.) даютъ возможность узнавать въ дошедшихъ до насъ статуяхъ подражанія и передѣлки его знаменитой книдской Афродиты. Самою близкою къ ней копіей мы считаемъ прекрасную, проникнутую божественнымъ безстрастіемъ Ватиканскую Афродиту, правая рука которой, равно какъ и вся одежда, прикрывающая нижнюю часть тѣла и придерживаемая этою рукою, составляютъ, очевидно, новѣйшія варварскія прибавки (см. отд. табл.

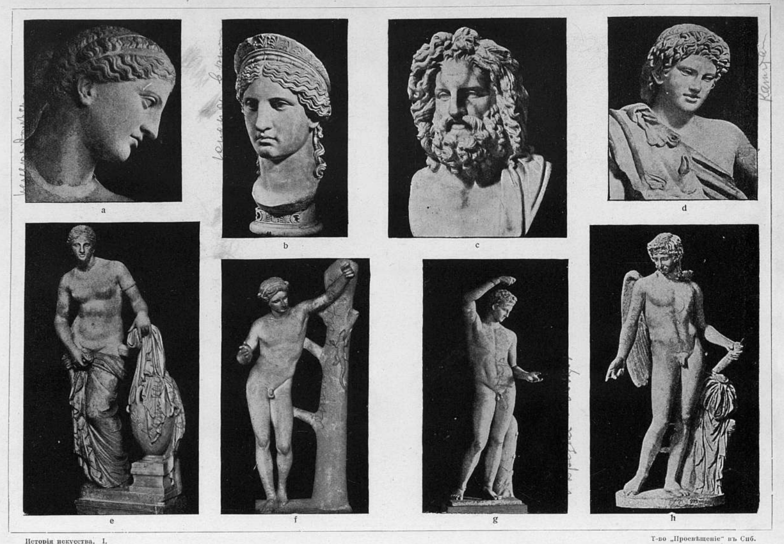
„Мраморныя воспроизведенія греческихъ скульптуръ эпохи Праксителя и слѣдовавшаго за нимъ времени“, фиг. *е*). Но самою лучшею **передѣлкою** книдской Афродиты надо признать извѣстную мюнхенскую Афродиту, взглядъ которой болѣе устремленъ вдаль.

Эросъ Ченточелле, статуя Ватиканскаго музея. Съ фотографіи.

Точно также мы можемъ съ увѣренностью признать воспроизведеніями Праксителевскаго Аполлона-Стауроктона прелестныя статуи Луврскаго (см. ту же таблицу, фиг *f*) и Ватиканскаго музеевъ, изображающія юнаго бога, который лѣвой рукою опирается на стволъ дерева, а правою намѣревается поразить ползущую по этому стволу ящерицу. Однако правая рука дополнена невѣрно; первоначально въ ней находилась стрѣла, которою Аполлонъ мѣтился приколоть пресмыкающееся. Въ подобныхъ изваяніяхъ сколь нельзя лучше выказывается переворотъ, происшедшій во взглядѣ на статуи боговъ; изъ предметовъ религіознаго культа онѣ превратились въ милыя изображенія природы и жизни.

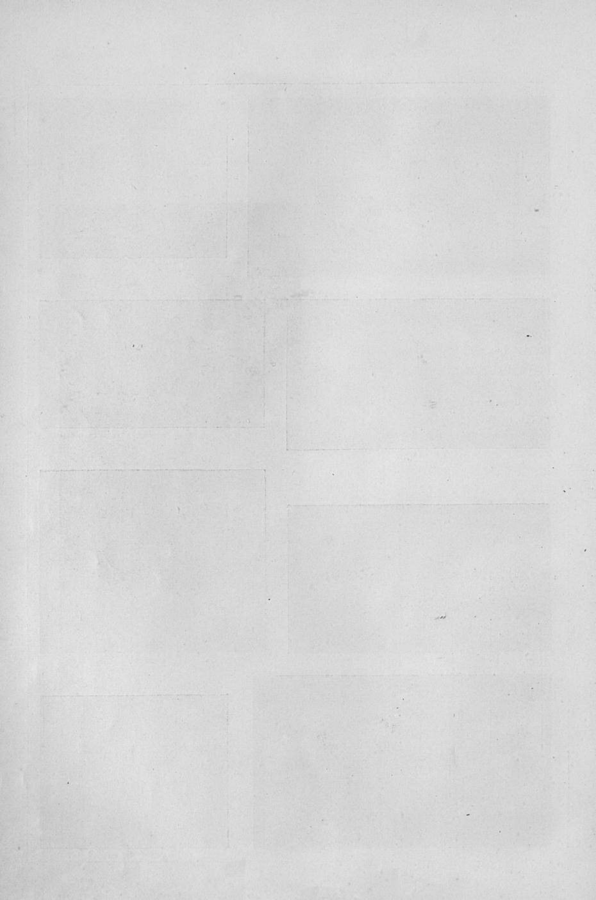
Голова Эвбулея, въ аѳинскомъ національномъ музеѣ. Съ фотографіи.

Данныхъ для распознанія статуй Эроса и сатировъ работы Праксителя имѣется уже гораздо меньше. Быть можетъ, мы еще въ правѣ, основываясь на стилистическихъ особенностяхъ, приписывать этому мастеру очаровательнаго длиннокрылаго Эроса, находящагося въ неапольскомъ музеѣ (фиг. *h*) и послужившаго оригиналомъ для ватиканскаго Эроса Ченточелле (см. верхн. рис. на этой стр.), а также сатира, хранящагося въ дрезденскомъ Альбертинумѣ и еще сильно напоминающаго пелопоннезскую школу (см. табл. фиг. *g*), равно какъ и повторенія этой статуи. Но продолжать розыски въ томъ же направленіи было бы трудно. Даже отдыхающій сатиръ, сохранившійся во множествѣ копій, изъ которыхъ лучшею считается статуя Капитолійскаго музея (фиг. *d*), кажется намъ, вслѣдствіе мягкости формъ головы, относящимся къ болѣе позднему времени, чѣмъ Праксителевское, равно какъ и Эвбулей (см. нижн. рис. на этой стр.), напоминающій собою эти статуи. Остается также



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Мраморныя воспроизведенія греческихъ скульптуръ эпохи Праксителя и слѣдовавшаго за нею времени. *(Съ фотографіи.)*



недоказаннымъ, что Артемида-Брауронія Праксителя скопирована въ превосходной Луврской „Діанѣ изъ Габій“, застегивающей тунику у себя на плечѣ, косская Афродита — въ торсѣ нагой „Венеры“, принадлежащемъ также Лувру, и Латона — въ великолѣпномъ бюстѣ „Юноны Людовизи“, хранящемся въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ (см. табл. фиг. *b*.). Можно только допустить, что оригиналы этихъ произведеній принадлежали Праксителевскому циклу въ обширномъ смыслѣ слова, и что въ этомъ только смыслѣ имѣютъ отношеніе къ Праксителю такія статуи, какъ „Венера Арльская“ Луврскаго музея (фиг. *a*), „Венера изъ Остіи“ Британскаго музея и прекрасный „Гермесъ-Антиной“ ватиканскаго Бельведера. Но мы не считаемъ возможнымъ признать, какъ дѣлаетъ это Фуртвенглеръ, за Праксителевскую передѣлку творенія Мирона извѣстный бюстъ Зевса Ортиколи, въ ватиканской Ротондѣ (фиг. *c*), полный выразительности, но исполненный еще въ чисто-аттическомъ духѣ. Насколько изслѣдованія о Праксителѣ продолжаются донынѣ, о томъ можно судить по новѣйшему, посвященному ему сочиненію В. Клейна.

Ніоба и ея младшая дочь, фигуры изъ флорентійской группы Ніобидъ. Съ фотографіи.

Какъ бы то ни было, сравнительно съ фигурами Скопаса, въ наружности которыхъ выказывается внутреннее возбужденіе, статуи Праксителя отличаются спокойствіемъ, самодовлѣніемъ, сознаніемъ своей божественности. Никто изъ художниковъ не передавалъ душевный миръ обоготвореннаго человѣчества или очеловѣченнаго божества столь великолѣпно и не облекалъ его въ столь чистыя формы, какъ Пракситель.

Замѣчательная, нѣкогда восхищавшая Римъ группа Ніобидъ дошла насъ въ скромныхъ воспроизведеніяхъ главныхъ ея частей и отдѣльныхъ фигуръ; большинство этихъ воспроизведеній, собранное теперь въ залѣ Ніобидъ флорентійскаго музея Уффици, найдено еще въ 1583 г. и принадлежитъ къ числу самыхъ извѣстныхъ и давно описанныхъ „древностей“. Ѳиванская царица Ніоба, счастливая мать семи сыновей и семи дочерей, хвасталась, и притомъ въ непочтительныхъ

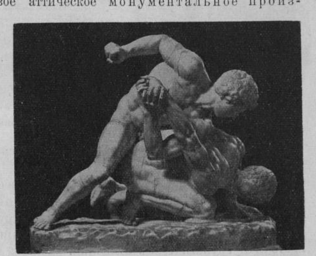
выраженіяхъ, своими дѣтьми передъ Латоной, божественной матерью Аполлона и Артемиды. Въ наказаніе за это, всѣ ея дѣти были перебиты смертоносными стрѣлами дѣтей Латоны. Младшій сынъ Ніобы прибѣгаетъ подъ защиту своего дядьки, который тщетно пытается прикрыть его. Младшая дочь, спасаясь, прижимается къ матери, которая напрасно защищаетъ ее правой рукою (см. рис. на стр. 461). Ніоба стоитъ среди своихъ дѣтей, гордо выпрямивъ свой станъ, повернувъ вправо царственную голову, съ лицомъ, на которомъ совмѣстно выражаются гордость, гнѣвъ и скорбь. Предсмертныя муки дѣтей, представленныхъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ, переданы очень краснорѣчиво. Семь фигуръ сыновей разысканы, но изъ дочерей еще недостаетъ трехъ. Какъ были первоначально сгруппированы эти фигуры — неизвѣстно. Копіи нѣкоторыхъ изъ флорентинскихъ „Ніобидъ“ сохранились въ другихъ мѣстахъ: наиболѣе прекрасная голова Ніобы находится у лорда Ярборо, въ Брокльсби-Паркѣ, въ Англіи; лучшая изъ фигуръ одной изъ двухъ стоящихъ дочерей Ніобы, вполнѣ облеченныхъ въ одежду, принадлежитъ музею Кьярамонти, копія распростертаго нагого мальчика — мюнхенской глиптотекѣ. При разнообразіи позъ энергичной самозащиты и безпомощной гибели, данныхъ отдѣльнымъ фигурамъ, въ которыхъ такъ или иначе было выражено одно и то же страданіе, группа должна была производить цѣльное, поразительное впечатлѣніе. Рѣшать въ настоящее время на основаніи однѣхъ только копій вопросъ о томъ, кто творецъ этого великолѣпнаго произведенія, Скопасъ или Пракситель, было бы черезчуръ смѣло, когда древніе цѣнители, имѣвшіе передъ собою оригиналы, сами не знали этого. Клейнъ толкуетъ описаніе Плинія слишкомъ буквально, выражая мнѣніе, что римскіе знатоки единогласно приписывали Пракситею главную фигуру группы. Разумѣется, взгляды изслѣдователей раздѣлились. По нашему мнѣнію, группа принадлежитъ неизвѣстному аттическому художнику, находившемуся подъ вліяніемъ не столько Праксителя, сколько Скопаса. По крайней мѣрѣ голова Ніобы — совсѣмъ въ духѣ Скопаса. Нѣкоторыя изъ другихъ мраморныхъ скульптуръ въ нашихъ коллекціяхъ, приписываемыя одними Скопасу, другими Праксителю, могутъ быть отнесены только вообще къ аттической школѣ IV-го столѣтія. Къ числу такихъ скульптуръ принадлежитъ прежде всего Капуанская Венера неаполитанскаго музея (см. рис. на этой стр.), получившая

„Венера Капуанская“. Съ фотографіи.

важное значеніе съ тѣхъ поръ, какъ стали смотрѣть на нее не какъ на одну изъ передѣлокъ знаменитой Венеры Милосской, а какъ на ея прототипъ. Какъ видно изъ изображеній на монетахъ, оригинальная Афродита стояла въ аѳинскомъ акрополѣ. Полуодѣтая, она держала передъ собою щитъ Арея и смотрѣлась въ него, какъ въ зеркало. Этимъ объясняются ея поза съ нѣсколько приподнятой лѣвой ногой и съ наклонившимся вправо туловищемъ, полуспустившаяся съ ея стана драпировка и ея направленный книзу взглядъ. Далѣе, къ той же категоріи принадлежатъ прелестный торсъ „Капуанской Психеи“ неаполитанскаго музея, дивно-прекрасный мечтательный богъ Сна, Гипносъ (см. верхн. рис. на этой стр.), дошедшій до насъ въ мраморной статуѣ мадридскаго музея и въ небольшой бронзѣ вѣнскаго, но всего лучше, съ особенно внятнымъ выраженіемъ душевнаго состоянія, въ бронзовой головѣ, находящейся въ Британскомъ музеѣ. Быть можетъ, сюда же должно отнести знаменитую группу борцовъ во флорентійскомъ музеѣ Уффици (см. нижн. рис. на этой стр.), которая, по новѣйшему воззрѣнію, обоснованному Бото-Грефомъ, будучи нѣсколько болѣе поздняго происхожденія, тѣмъ не менѣе носитъ на себѣ не эллинистическій, какъ это принимали прежде, а аттическій отпечатокъ.

Богъ сна Гипносъ, мраморная статуя мадридскаго музея. По Михаэлису - Шпрингеру.

Затѣмъ, какъ красивое аттическое монументальное произведеніе разсматриваемаго времени, слѣдуетъ поставить на ряду съ перечисленными скульптурами круглый фризъ, украшавшій собою памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ (ср. стр. 435 и 436). На немъ изображено наказаніе Діонисомъ тирренскихъ морскихъ разбойниковъ. Схвативъ бога на берегу, они намѣревались увезти его, но его свита, сатиры, явилась на помощь и напала на разбойниковъ. Послѣдніе обратились въ бѣгство, были превращены въ дельфиновъ и кинулись въ море. Эта миѳологическая сцена составляетъ сюжетъ изображенія на фризѣ памятника. Юноша-Діонисъ, узы котораго порвались сами-собою, сидитъ на скалѣ


Группа борцовъ, во флорентійскомъ музеѣ Уффици. Съ фотографіи.

въ позѣ олимпійскаго спокойствія и кормитъ изъ чаши своихъ львовъ; противниковъ своихъ онъ не удостоиваетъ даже взглядомъ. Памятникъ сооруженъ въ 334 г. Имена Скопаса и Праксителя были тогда на всѣхъ устахъ, и дѣйствительно этотъ очаровательный скульптурный фризъ, съ его красиво расположенною композиціей и замѣчательно чистыми формами, проникнутъ духомъ названныхъ художниковъ. Въ фигурахъ преслѣдуемыхъ и преслѣдователей одинаково много движенія

„Саркофагъ съ плачущими женщинами". Съ фотографіи.

Свѣжій морской вѣтеръ развѣваетъ ихъ одежды и несется надъ всѣмъ изображеніемъ.

Мы должны еще вернуться къ галикарнасскимъ товарищамъ Скопаса, Тимоѳею, Бріаксису и Леохаресу. Тимоѳей извѣстенъ по надписи, какъ участникъ въ исполненіи фронтонныхъ группъ храма Асклепія въ Эпидаврѣ. Вѣроятно ему принадлежатъ нѣкоторыя изъ сохранившихся частей восточной группы: торсъ амазонки, сидящей помужски на конѣ и одѣтой въ короткій хитонъ, и торсы двухъ нереидъ въ длинной одеждѣ, ѣдущихъ по волнамъ на морскихъ коняхъ, но сидящихъ на нихъ бокомъ. Эти фрагменты, находящіеся въ аѳинскомъ національномъ музеѣ, отличаются крайне тщательной выдѣлкой складокъ на одеждахъ. Отъ южнаго фасада галикарнасскаго мавзолея, надъ которымъ Тимоѳей также

работалъ, сохранился только одинъ, сильно поврежденный женскій торсъ. Судя по литературнымъ источникамъ, Бріаксисъ былъ сильный и значительный изобразитель боговъ. Аполлонъ, изваянный имъ для Данфы близъ Антіохіи, насколько можно заключить по одной изъ монетъ этого города, былъ, подобно Аполлону-Киѳареду Скопаса, представленъ въ длинной одеждѣ и также держалъ въ лѣвой рукѣ киѳару. Изъ работъ его на сѣверной сторонѣ галикарнасскаго мавзолея сохранился превосходный торсъ всадника, или всадницы, хранящійся теперь въ Британскомъ музеѣ. Широкіе штаны на этой фигурѣ заставляютъ предполагать, что она изображала скорѣе перса, чѣмъ амазонку. Тщательная выдѣлка подробностей въ фигурахъ всадницъ у Тимоѳея здѣсь уступаетъ свое мѣсто обработкѣ болѣе широкой и свободной. Но намъ извѣстно и оригинальное произведеніе Бріаксиса, помѣченное его именемъ, а именно подножіе треножника съ фигурами всадниковъ, въ цвѣтущемъ стилѣ середины IV столѣтія; оно найдено въ Аѳинахъ и хранится въ тамошнемъ главномъ музеѣ. Основываясь на стилѣ этого памятника, Студничка приписываетъ Бріаксису знаменитый „Саркофагъ съ плакальщицами", находящійся въ константинопольскомъ музеѣ. Онъ принадлежитъ къ числу сидонскихъ саркофаговъ, открытыхъ Гамди-Беемъ, а Бріаксисъ работалъ, именно, на востокѣ эллинскаго міра. Разумѣется, предположеніе Студнички, само по себѣ важное, лишь приблизительно обрисовываетъ художественно-историческое значеніе этого быстро прославившагося произведенія (см. рис. на стр. 464). Саркофагъ этотъ имѣетъ видъ іоническаго псевдопериптерическаго храма съ 4×7 колоннами. Угловыя колонны превращены въ пилястры. На цоколѣ изображены сцены охоты. Въ каждомъ изъ восемнадцати интерваловъ между колоннами изображено по плакальщицѣ. Фигуры эти облечены въ пышныя одѣянія, драпирующіяся

„Аполлонъ Бельведерскій". Съ фотографіи.

различнымъ образомъ, причемъ у нѣкоторыхъ изъ фигуръ верхняя часть одежды накинута на голову. Одна изъ плакальщицъ, въ глубокой скорби, закрываетъ мантіей себѣ лицо. Всѣ степени печали выражены въ этихъ фигурахъ съ поразительною ясностью. Отъ этого произведенія дѣйствительно вѣетъ аттическимъ изяществомъ, а именно манерою Скопаса. Наконецъ, если основываться на свѣдѣніи, что Бріаксисъ изваялъ портретъ царя Селевка, то слѣдуетъ признать его однимъ изъ позднѣйшихъ мастеровъ Скопасова цикла и, вмѣстѣ съ тѣмъ, однимъ изъ немногихъ аттическихъ художниковъ, не гнушавшихся браться за изображенія поработителей свободной Греціи.

Ганимедъ и орелъ Зевса. Съ фотографіи.

Къ числу такихъ художниковъ принадлежалъ и Леохаресъ, наиболѣе выдающійся изъ трехъ художниковъ. Онъ украсилъ Филиппейонъ въ Олимпіи хризэлефантинными статуями Александра Великаго, его родителей, Филиппа и Олимпіи, и его дѣда и бабки, Аминта и Эвридики. Вмѣстѣ съ Лизиппомъ онъ работалъ надъ большой бронзовой группой, изображавшей Александра охотящимся на львовъ. Въ Филиппейонѣ Леохаресъ представилъ Александра Великаго и его предковъ богоподобными, и въ сообщеніяхъ древнихъ писателей онъ является скульпторомъ преимущественно боговъ. Онъ изваялъ Зевса три раза, и если его Зевсъ-Поліевсъ, стоявшій въ аѳинскомъ акрополѣ, правильно воспроизведенъ на аттическихъ бронзовыхъ монетахъ, что очень вѣроятно, то этого мастера надо признать первымъ художникомъ, дерзнувшимъ изображать отца боговъ и людей совершенно нагимъ. Фидій изображалъ одѣтою даже богиню любви; новая эпоха желала видѣть обнаженнымъ даже самого Зевса. Леохаресъ изваялъ трижды также Аполлона; свѣдѣніе о томъ имѣетъ для насъ весьма важное значеніе, такъ какъ послѣ изслѣдованій Винтера, почти не подлежитъ сомнѣнію, что всесвѣтнознаменитая статуя названнаго бога, „Аполлонъ Бельведерскій“, находящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 465), представляетъ собою воспроизведеніе одного изъ Аполлоновъ Леохареса. Съ тѣхъ поръ, какъ возникло подозрѣніе, что небольшой бронзовый Аполлонъ, принадлежащій гр. Строганову въ С.-Петербургѣ, съ чѣмъ-то въ родѣ шкуры въ рукѣ, есть позднѣйшее подражаніе, но отнюдь не первообразъ

Аполлона Бельведерскаго, басня, будто богъ, держа въ лѣвой рукѣ Зевсову эгиду, потрясалъ ею на страхъ вражескаго войска, потеряла всякое значеніе. Скорѣе всего, Аполлонъ Бельведерскій первоначально имѣлъ въ протянутой впередъ лѣвой рукѣ лукъ, а въ правой — лавровую вѣтвь. Колчанъ виситъ у него за спиною, короткая хламида живописно ниспадаетъ съ его плечъ на лѣвую руку. Волосы его зачесаны вверхъ. На ногахъ у него—сандаліи. Онъ энергично выступаетъ впередъ. Величавая голова, съ выраженіемъ сознанія собственнаго достоинства въ лицѣ, быстрымъ движеніемъ повернулась на стройной шеѣ какъ-бы съ негодованіемъ влѣво. Нагое юношеское тѣло стройно, но недостаточно упруго и гибко, вылѣплено такъ, какъ свойственно работѣ скорѣе изъ бронзы, чѣмъ изъ мрамора. Оригиналомъ для этого изваянія очевидно служила бронзовая статуя. Съ еще большею вѣроятностью можно приписать Леохаресу оригиналъ одного изъ хранящихся въ Ватиканскомъ музеѣ памятниковъ пластики, родственнаго по стилю этому изваянію, а именно извѣстную группу юнаго Ганимеда, уносимаго орломъ Зевса. Орелъ бережно подхватилъ когтями юношу сзади и со смѣлымъ взмахомъ крыльевъ несетъ его на небеса. Древесный стволъ служитъ связью между фигурами группы. Собака увлекаемаго юноши смотритъ на него, оглашая воздухъ своимъ воемъ (см. рис. на стр. 466). Обѣ фигуры стремятся кверху. „Леохаресъ, — говоритъ Плиній — изваялъ орла, который кажется понимающимъ, кого похищаетъ онъ въ лицѣ Ганимеда и кому его несетъ, и который поэтому держитъ его въ своихъ когтяхъ осторожно, несмотря на то, что его тѣло защищено одеждою". Описанная группа характеризуетъ жанровое направленіе миѳологической поэзіи въ разсматриваемое время и тотъ реализмъ, съ какимъ темы подобнаго рода были трактуемы даже знаменитыми мастерами. Вмѣстѣ съ тѣмъ, она характеризуетъ также легкость, съ какою художники стали теперь справляться съ такими темами, какъ пареніе въ воздухѣ, а также тотъ противоположный фактурѣ Никѣ Пэонія пріемъ, посредствомъ котораго необходимые въ пла-

„Діана Версальская". Съ фотографіи.

стикѣ подпорки обращаются въ существенную составную часть изображенія. Нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ Леохаресу также статую Александра, находящуюся въ мюнхенской глиптотекѣ, и Артемиду охотницу (Версальскую Діану) Луврскаго музея, указывая при этомъ на родственную связь послѣдней съ Аполлономъ Бельведерскимъ (см. рис. на стр. 467). По нашему мнѣнію, достаточно было бы признать только, что это граціозное произведеніе принадлежитъ аттической школѣ IV-го столѣтія.

Мраморная статуя Менандра. Съ фотографіи.

Ближайшими послѣдователями Праксителя можно считать лишь его сыновей Кефизодота Младшаго и Тимарха. Перваго изъ нихъ Плиній называетъ скульпторомъ философовъ. Другіе авторы указываютъ на портреты, надъ которыми работали оба брата. Одна изъ надписей въ аѳинскомъ театрѣ удостовѣряетъ, что они сообща изваяли стоявшую въ немъ статую сочинителя комедій Менандра. Прекрасное мраморное изваяніе этого поэта хранится въ „галлереѣ статуй“ въ Ватиканѣ (см. верхн. рис. на этой стр.). По описанію Гельбига, поэтъ сидитъ „въ креслѣ съ непринужденной граціей свѣтскаго человѣка; на его лицѣ рисуются проницательный умъ и острая наблюдательность; ироническая улыбка играетъ на его устахъ“. Однако, по нѣкоторымъ причинамъ нельзя допустить, чтобы эта статуя была на самомъ дѣлѣ произведеніе сыновей Праксителя. Противъ этого свидѣтельствуетъ менѣе привлекательный ея панданъ, сидящая статуя позднѣйшаго комическаго поэта Посидиппа, первое сочиненіе котораго было поставлено на сцену лишь въ 288 г. до Р. Х. Но какъ мастерское произведеніе аттической портретной пластики, статуя Менандра заслуживаетъ полнаго вниманія.

Мраморная статуя Софокла. Съ фотографіи.

Какъ скульптора-портретиста, рядомъ съ сыновьями Праксителя, надо, повидимому, поставить Поліэвкта, знаменитое созданіе котораго, статуя оратора Демосѳена, было выставлено лишь въ 280 г. до Р. Х. Конечно, можно допустить существованіе связи между этимъ произведеніемъ Поліэвкта и прекрасными статуями названнаго великаго оратора, сохранившимися въ Ватиканѣ и у лорда Саквилля,

въ Кентѣ, но, по Плутарху, у Полiэвктовскаго Демосѳена пальцы обѣихъ рукъ были сложены вмѣстѣ, тогда какъ у сохранившихся статуй Демосѳена въ каждой рукѣ по свитку, причемъ у кентскаго Демосѳена самыя руки нисколько не дополнены. Двѣ другiя аттическiя портретныя статуи приводятъ насъ назадъ, въ цвѣтущую пору IV-го вѣка. Обѣ онѣ принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ въ мiрѣ: одна, находящаяся въ Латеранскомъ музеѣ и изображающая Софокла, отличается отчетливостью и величественностью драпировки, благородствомъ короткобородой головы, увѣренностью и свободой всей позы (см. нижн. рис. на стр. 468); другая, хранящаяся въ неапольскомъ музеѣ, представляетъ оратора Эсхина. Безъ сомнѣнiя, и эти статуи — еще идеализированные портреты съ обобщенными чертами лицъ.

Надгробный камень Дексилея въ Аѳинахъ. Съ фотографiи.

Отъ аттическихъ портретныхъ скульптуръ разсматриваемой эпохи переходимъ къ надгробнымъ рельефамъ, описанiе которыхъ въ послѣднее время отлично издалъ Конце. Надгробные камни откопаны сотнями и нынѣ снова разставлены въ прежнемъ порядкѣ на главномъ аѳинскомъ некрополѣ у Дипилонскихъ воротъ. Сравнительно немногiе изъ нихъ попали въ музеи. Значительнѣйшая и лучшая часть этихъ памятниковъ пластики относится къ IV-му столѣтiю, въ концѣ котораго украшать надгробные камни скульптурными изображенiями уже вышло изъ обыкновенiя. Изображенiя эти по большей части имѣли скорбно-бытовой характеръ. Обычныя ихъ сюжеты — сцены мирной домашней жизни, повседневнаго времяпрепровожденiя, грустнаго прощанiя. Рѣдко можно встрѣтить сюжеты, отличающiеся большимъ движенiемъ, каковы наприм., геройскiе подвиги умершаго. Замѣчательнѣйшимъ изъ этихъ памятниковъ IV-го вѣка должно признать надгробный камень Дексилея (см. верхн. рис. на этой стр.), погибшаго въ 394 г. геройской смертью въ кавалерiйской схваткѣ подъ Коринѳомъ. Отважный юноша изображенъ на конѣ, который, высоко поднявшись на-дыбы, валитъ его противника на землю. Гораздо характеристичнѣе для IV-го вѣка надгробные памятники

Аѳинскiй надгробный рельефъ IV-го вѣка до Р. Х. Съ фотографiи.

Двѣ молодыя женщины, коринеская терракоттовая группа. По Фуртвенглеру въ „Sammlung Sabouroff".

въ родѣ поставленьаго Деметріи и Памфилѣ. Одна изъ этихъ одинаково одѣтыхъ, полузакутанныхъ въ покрывала женщинъ сидитъ, а другая стоитъ возлѣ нея. На камнѣ, снимокъ съ котораго помѣщенъ у насъ на стр. 469, внизу представлена сцена прощанія. Все въ ней типично и идеализировано, все отражаетъ въ себѣ высокое искусство великихъ художниковъ IV-го вѣка, уклонившееся въ сторону ремесла. Но въ памятникахъ подобнаго рода мы имѣемъ, по крайней мѣрѣ, несомнѣнно оригинальныя греческія произведенія, и лучшія изъ нихъ, наиболѣе насъ восхищающія, дѣйствительно вышли изъ рукъ настоящихъ художниковъ.

Надгробные рельефы приводятъ насъ къ произведеніямъ художественной промышленности. Вліяніе Праксителя находятъ замѣтнымъ, главнымъ образомъ, въ изящныхъ продуктахъ такъ называемаго малаго искусства, а именно въ раскрашенныхъ терракоттовыхъ статуэткахъ, которыя были находимы въ различныхъ мѣстностяхъ Греціи, и съ 1873 года особенно часто попадались въ гробницахъ беотійскаго города Танагры и изъ нихъ поступали дюжинами въ европейскія коллекціи. Все это — замѣчаетъ Михаэлисъ — „художественно-ремесленныя произведенія, порожденія провинціальнаго искусства, питавшагося на счетъ аттическаго художественнаго капитала". Выдавленныя изъ глины по шаблоннымъ формамъ, эти фигурки выходили изъ мастерскихъ иногда во множествѣ экземпляровъ. Главныя изъ красокъ, которыми ихъ расписывали послѣ предварительнаго обжиганія, — нѣжно-розовая и голубая Изображаютъ онѣ по большей части фигуры, взятыя изъ народной жизни; самыми любимыми были, повидимому, фигуры женщинъ и дѣвушекъ въ разныхъ костюмахъ и позахъ, но встрѣчаются также фигуры всякаго рода ремесленниковъ, учителей съ мальчиками, ихъ учениками, праздношатающихся и уличныхъ мальчишекъ. Большинство сохранившихся статуэтокъ принадлежитъ IV-му столѣтію, но нѣкоторыя изъ нихъ — гораздо болѣе поздняго времени, относятся даже къ эпохѣ эллинизма. Всѣ онѣ

Дѣвушка съ амуромъ, танагрская терракоттовая фигура. По Фуртвенглеру въ „Sammlung Sabouroff".

съ такой наглядностью отражаютъ въ себѣ и художественное чувство, которымъ была проникнута вся греческая жизнь, и самую эту жизнь, что ихъ открытіе было въ свое время встрѣчено учеными, какъ величайшее событіе. Рисунки, помѣщенные у насъ на стр. 470, воспроиздятъ два такія терракоттовыя издѣлія, находящіяся въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ С.-Петербургѣ: одно, изображающее двухъ молодыхъ женщинъ, найдено въ Коринѳѣ; другое, представляющее дѣвушку съ амуромъ на колѣняхъ, — въ Танагрѣ.

Пелопоннезская скульптура, въ противуположность аттической, и въ IV-мъ столѣтіи не отрекалась отъ своей самобытности. Она попрежнему предпочитала литье изъ бронзы и изображеніе мужского тѣла, попрежнему придавала большее значеніе изображенію физическихъ качествъ, чѣмъ передачѣ душевнаго настроенія, попрежнему старалась держаться, какъ на основѣ тайнъ искусства, „на разумѣніи разумныхъ существъ“.

Къ числу значительнѣйшихъ пелопоннезскихъ современниковъ Праксителя принадлежалъ Эвфраноръ, съ которымъ мы уже познакомились, какъ съ живописцемъ (ср. стр. 439). Въ области скульптуры онъ былъ столько же знаменитъ, сколько и въ области живописи. Различныя его статуи боговъ были перевезены въ Римъ. Такъ было съ его „Bonus Eventus“ (изваяніемъ бога произрастанія полевыхъ плодовъ), первоначально изображавшимъ греческаго Триптолема съ чашей въ правой рукѣ, съ колосомъ и цвѣтами мака въ лѣвой; такъ было съ Латоной Эвфранора, держащей дѣтей своихъ, Артемиду и Аполлона, на рукахъ. Римскія монеты и геммы даютъ намъ понятіе о статуѣ „Bonus Eventus“, а по малоазійскимъ монетамъ можно судить о Латонѣ, которая, съ ребенкомъ на каждой рукѣ, спасается бѣгствомъ отъ дракона Пиѳона. Этому рисунку на малоазійскихъ монетахъ вполнѣ соотвѣтствуетъ небольшая статуя въ музеѣ Торлоніа, въ Римѣ. Эвфраноръ былъ родомъ изъ Коринѳа. Воспроизведенія его „Bonus Eventus“, на которыя мы только-что указали, несмотря на ихъ миніатюрный размѣръ, свидѣтельствуютъ, что фигуры этого мастера имѣли въ отношеніи своихъ позъ и линій родственное сходство съ Идолино (ср. стр. 417 и 419) Поликлетовскаго цикла, хотя и принадлежали пелопоннезской школѣ. Самостоятельность свою Эвфраноръ высказалъ въ томъ, что даже при своемъ пристрастіи къ пелопоннезскому искусству, основанному на вычисленіяхъ, пытался дать дальнѣйшее развитіе системѣ пропорцій, выработанной Поликлетомъ. Плотный, нѣсколько квадратичный идеалъ Поликлета, очевидно, не могъ остаться навсегда неизмѣннымъ. Эвфраноръ первый сдѣлалъ попытку сообщить тѣлу болѣе стройныя и гибкія формы. Однако онъ остановился на полпути. Еще древніе упрекали его за то, что головы и всѣ члены его фигуръ слишкомъ велики и массивны сравнительно съ ихъ тощими торсами. Тѣмъ не менѣе стиль Эвфранора составляетъ важную переходную ступень въ развитіи греческаго искусства. Она приводитъ насъ къ стилю Лизиппа, величайшаго мастера

пелопоннезской школы въ эпоху вторичнаго расцвѣта греческаго искусства.

Лизиппъ, уроженецъ Сикіона, работалъ только изъ бронзы; онъ изображалъ почти исключительно однѣ лишь мужскія фигуры и пренебрегалъ выраженіемъ нѣжныхъ и мечтательныхъ душевныхъ настроеній. Тѣмъ не менѣе онъ влилъ новую жизнь въ жилы пелопоннезскаго искусства, въ которыхъ кровообращеніе уже начинало застаиваться. Происшедшее, благодаря Лизиппу, превращеніе „квадратичныхъ“ пропорцій Поликлета въ болѣе вытянутыя, стройныя, благообразныя массы, которыхъ требовало новое время, было событіемъ; онъ сталъ дѣлать головы менѣе крупными, ноги и животъ болѣе длинными, руки болѣе стройными. Аттическіе мастера отчасти уже стремились къ этому, хотя и нестоль теоретично, но и Лизиппъ, съ своей стороны, не былъ чуждъ новому аттическому направленію. Въ тѣлесную жизнь его фигуръ проникла даже нѣкоторая доля страстности Скопаса, и въ ихъ подвижности нерѣдко чувствуется какъ-бы электрическій токъ. Вообще Скопасъ разрабатывалъ больше подвижность, чѣмъ настоящее движеніе, и вмѣстѣ съ тѣмъ заботился о полной передачѣ тѣлесности, которую и довелъ въ круглыхъ фигурахъ до такой высоты, до какой она никогда не достигала во всей исторіи искусства. Даже Дискоболъ Мирона, даже Гермесъ Праксителя кажутся задуманными для плоскаго задняго плана съ тѣмъ, чтобы выступать изъ него, главнымъ образомъ, при взглядѣ на нихъ съ одной стороны; Лизиппъ же помѣщалъ свои фигуры въ свободномъ пространствѣ и одинаково отдѣлывалъ ихъ со всѣхъ сторонъ.

Ватиканская статуя Апоксіомена. Съ фотографіи.

Лизипп

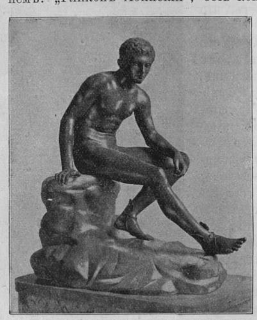
Онъ былъ скульпторъ, прежде всего, божествъ мужского пола. Изъ четырехъ исполненныхъ имъ статуй Зевса, наиболѣе внушительною по своей величинѣ была бронзовая статуя вышиною въ 20 метровъ, стоявшая на рыночной площади въ Тарентѣ; это была самая колоссальная изъ всѣхъ статуй древняго міра до тѣхъ поръ, пока не превзошла ее размѣромъ родосская статуя ученика Лизиппа, Хареса (ср. стр. 478). Въ противуположность ѳеспійскому Эросу Праксителя, исполненному изъ мрамора, Лизиппъ изваялъ Эроса изъ бронзы. Въ Кайросѣ, богѣ случайности, онъ создалъ, для своего родного города, Сикіона, олицетвореніе одного изъ божествъ позднѣйшей эпохи, порожденныхъ первоначально умомъ, но вскорѣ занявшихъ опредѣленное мѣсто и значеніе въ народной религіи. Что касается до героевъ, то Лизиппъ произвелъ четыре

изваянія своего любимца, Геракла. Изображая простыхъ смертныхъ, онъ, разумѣется, предпочиталъ побѣдителей на олимпійскихъ играхъ. Его статуя Апоксіомена, то есть юноши, счищающаго съ себя скребкомъ масло, потъ и пыль палестры, не имѣетъ имени. Однако, сикіонскій мастеръ вскорѣ перешелъ отъ произведеній этого рода къ портретной скульптурѣ. Идеализированными портретами его работы считаются статуи философа Сократа и баснописца Эзопа. Настоящимъ портретистомъ-реалистомъ онъ сдѣлался тогда, когда, достигнувъ на своемъ поприщѣ до апогея, состоялъ придворнымъ скульпторомъ македонскаго царя. Говорятъ, что Александръ не хотѣлъ, чтобы его изображалъ кто-либо изъ скульпторовъ, кромѣ Лизиппа, кто-либо изъ живописцевъ, кромѣ Апеллеса, кто-либо изъ граверовъ на камнѣ, кромѣ Пирготела. Принимать это показаніе въ буквальномъ смыслѣ, конечно, не слѣдуетъ, но, быть можетъ, Александръ позировалъ только для трехъ названныхъ мастеровъ. Лизиппъ произвелъ огромное количество портретовъ македонскаго завоевателя; наиболѣе знаменитою была статуя, изображавшая его съ копьемъ, а самою грандіозной, по всей вѣроятности, была группа, выставленная сперва въ Діонѣ, а потомъ въ Римѣ, и въ которой Александръ былъ изображенъ верхомъ на конѣ, въ сопровожденіи двадцати пяти всадниковъ, представлявшихъ собой портреты юношей, павшихъ въ битвѣ при Граникѣ; но особенно оживленною, повидимому, была большая группа, которою восхищались въ Дельфахъ; надъ нею, кромѣ Лизиппа, работалъ и Леохаресъ. Она представляла Александра съ его сподвижниками на львиной охотѣ.

„Геркулесъ Фарнезскій", статуя неаполитанскаго музея. Съ фотографіи Алинари.

Таковы свѣдѣнія, доставляемыя намъ письменными источниками. Изъ всѣхъ прославляемыхъ ими произведеній Лизиппа не сохранилось ни единаго. Изъ позднѣйшихъ копій съ нихъ, слѣдуетъ указать прежде всего на знаменитую мраморную статую Апоксіомена въ Ватиканскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 472). Поза изображеннаго юноши, который начинаетъ счищать пыль скребкомъ со своей правой, вытянутой впередъ руки, неподражаема; болѣе стройныя пропорціи тѣла, голова болѣе индивидуализированная, чѣмъ въ прежнихъ статуяхъ атлетовъ, болѣе свободная обработка волосъ, еще Плиніемъ названная Лизипповскою, и — что особенно замѣчательно — подвижность всей фигуры этого юноши-красавца съ нѣсколько покачнувшимся на бедрахъ туловищемъ вполнѣ соотвѣт-

ствуютъ описаніямъ художественной манеры Лизиппа. Въ палаццо Питти, во Флоренціи, находится отличающаяся мощностью формъ и Лизипповскими пропорціями статуя Геракла, какъ-бы отдыхающаго послѣ утомленія. На подножіи этой великолѣпной статуи имѣется надпись „Лизиппъ“. Только въ недавнее время признано, что не довѣрять этой надписи нѣтъ основанія, и съ этого же времени стало извѣстно, что и давно прославленный „Геркулесъ Фарнезскій“ неаполитанскаго музея (см. рис. на стр. 473), очень похожій на флорентинскаго, несмотря на надпись на немъ: „Гликонъ Аѳинскій“, есть копія съ утраченнаго бронзоваго оригинала Лизиппа. Копія эта, на которой вышеупомянутый аѳинянинъ впослѣдствіи вырѣзалъ свое имя, въ отношеніи исполненія — болѣе мастерская, чѣмъ флорентинская. Точно также обломкомъ статуи отдыхающаго Геракла въ Лизипповскомъ духѣ можно признать „Бельведерскій торсъ“, находящійся въ Ватиканѣ, нѣкогда пользовавшійся громкою извѣстностью, какъ образецъ энергичной лѣпки мышцъ, прославленный Винкельманомъ и принадлежащій, какъ значится на немъ, аѳинянину Аполлонію. Наконецъ, полагаютъ, что Лизиппу слѣдуетъ приписать также восхитительную бронзовую фигуру неапольскаго музея, изображающую посланника боговъ, Гермеса, съ крылатыми сандаліями на ногахъ, отдыхающаго на каменной глыбѣ и готоваго подняться съ нея (см. рис. на этой стр.). По нашему мнѣнію, къ произведеніямъ Лизиппа еще болѣе приближается своимъ характеромъ мюнхенская мраморная статуя, изображающая вѣстника боговъ поставившимъ правую ногу на камень и привязывающимъ къ ней сандалію. „Гибкость и быстрота движенія“, пишетъ Фуртвенглеръ объ этомъ произведеніи, которое прежде называлось „Язономъ“, „очень характеристичны для стиля Лизиппа“.


Гермесъ, бронзовая статуя неаполитанскаго музея. Съ фотографіи.

Изъ произведеній, которыя могутъ дать намъ понятіе объ искусствѣ Лизиппа, какъ портретиста, прежде всего слѣдуетъ остановиться на идеалистической статуѣ баснописца Эзопа, отъ которой сохранилась только верхняя часть, находящаяся теперь въ виллѣ-Альбани (см. верхній рис. на стр. 475). Умная голова баснописца на его горбатомъ туловищѣ чрезвычайно выразительна. Бюстъ Сократа съ морщинистымъ

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

„Саркофагъ Александра“ въ Константинопольскомъ музеѣ.

По Гамди-бею.

лбомъ, хранящійся въ той же виллѣ, — мастерское произведеніе по характерности чертъ лица некрасиваго, но проникнутаго одушевленіемъ. О портретахъ Александра работы Лизиппа, наиболѣе ясное, быть можетъ, понятіе даетъ намъ Луврскій бюстъ (см. нижн. рис. на этой стр.), съ его морщинами на лбу, съ твердымъ и все-таки „влажнымъ“ взглядомъ, съ его нѣсколько сокращенными на одной сторонѣ шейными мускулами. Такой же реалистическій бюстъ, находящійся въ Капитолійскомъ музеѣ, съ головой, покрытой кудрями, обработанными болѣе свободно, и также нѣсколько склонившейся немного въ бокъ, но со взоромъ, обращеннымъ къ небу, несмотря на лучезарный вѣнецъ, при помощи котораго этотъ портретъ былъ нѣкогда превращенъ въ изображеніе бога-солнца, содержитъ въ себѣ такъ много признаковъ манеры Лизиппа и такъ сильно подходитъ къ типу Александра Великаго, что мы не можемъ не признать его за передѣлку одного изъ изображеній этого государя, исполненныхъ сикіонскимъ мастеромъ. Прекраснѣйшая и лучше другихъ сохранившаяся статуя этого царя находится въ мюнхенской глиптотекѣ. „Онъ изображенъ молодымъ человѣкомъ. Туловище его коротко и тяжеловато, но голова блещетъ огнемъ и энергіей. Онъ смотритъ вдаль, какъ полководецъ“ (Фуртвенглеръ). Основываясь на общемъ характерѣ этой статуи, можно предполагать, что оригиналъ ея принадлежалъ къ Лизипповскому кругу скульптурныхъ произведеній.

Эзопъ, бюстъ виллы-Альбани, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Къ циклу, или къ школѣ Лизиппа можно отнести также знаменитый „саркофагъ Александра“, самый большой изъ греческихъ саркофаговъ, найденныхъ Гамди-Беемъ въ Сидонѣ. Онъ находится въ константинопольскомъ музеѣ. Мы считаемъ его прототипомъ всѣхъ позднѣйшихъ, даже римскихъ саркофаговъ. Онъ важенъ еще и потому, что краски на немъ, какимъ-то чудомъ, почти вполнѣ сохранились (см. прил. хромолитографированную таблицу: „Саркофагъ Александра въ константинопольскомъ музеѣ“). Мнѣніе, что это — на самомъ дѣлѣ гробница Александра, теперь уже брошено; различіе во взглядахъ сводится только къ тому, покоился ли въ ней какой-либо македонскій вельможа изъ приближенныхъ къ Александру, или одинъ изъ поставленныхъ имъ восточныхъ повелителей. Какъ бы то ни было, охотничьи и военныя

Александръ Великій, мраморный бюстъ Луврскаго музея. Съ фотографіи.

сцены, украшающія собою обѣ длинныя и обѣ короткія стороны саркофага, равно какъ оба фронтона его крышки, — въ полномъ смыслѣ слова историческія картины, и притомъ мастерскія произведенія греческаго рѣзца. На одной изъ длинныхъ сторонъ саркофага представлена конная схватка, исходъ которой рѣшаетъ, прискакавъ на нее, самъ Александръ, помѣщенный у лѣваго края. На противоположной длинной сторонѣ изображена охота на львовъ, въ которой можно признать произведеніе, исполненное сообща Лизиппомъ и Леохаресомъ (ср. стр. 466). Художники здѣсь вполнѣ владѣютъ всѣми положеніями и всѣми средствами выраженія. Пылкая реальная жизнь бьетъ ключемъ въ обоихъ этихъ рельефахъ. Краски, съ своей стороны, придаютъ имъ идеальную ясность. Обнаженныя части тѣла сіяютъ теплой бѣлизной пентелійскаго мрамора, какую онѣ имѣли вначалѣ. Всѣ прочія части иллюминованы сильными, яркими красками: желтой, фіолетовой, пурпурной, красной и синей. Фризъ крышки украшенъ желтыми виноградными лозами на фіолетовомъ фонѣ. Здѣсь мы снова находимъ подтвержденіе того, что все новое, принятое позднѣйшей греческой орнаментикой, состояло почти исключительно изъ заимствованныхъ у натуры листьевъ, усиковъ и вѣтвей.

Самоѳракская мраморная Никѐ. Съ фотографіи.

Къ работамъ послѣдователей Лизиппа можно причислить одно, оригинальное греческое, до извѣстной степени сохранившееся произведеніе, а именно большую мраморную самоѳракскую Никѐ, которая, несмотря на то, что ея голова утрачена, составляетъ одно изъ главныхъ украшеній Луврскаго музея (см. рис. на этой стр.). Для ея дополненія пробовали — что, конечно, не обошлось безъ возраженій — воспользоваться монетами Димитрія Поліоркета, чеканенными не раньше 294 г. и передающими фигуру этой богини. Крылатая богиня стоитъ на носу

греческаго корабля. Готовая сдѣлать увѣренный шагъ впередъ, она трубитъ въ побѣдный рогъ (salpinx). Вѣтеръ развѣваетъ за ея спиной двойную одежду, прилегающую спереди къ ея тѣлу и образующую художественно-красивыя складки. Изслѣдователи, не признающіе этой реставраціи, полагаютъ, что разсматриваемая статуя была исполнена болѣе чѣмъ сотнею лѣтъ позже. Во всякомъ случаѣ, это — произведеніе зрѣлаго искусства, вполнѣ сознающаго свои цѣли и эффекты.

Теперь мы должны подойдти еще нѣсколько ближе къ циклу и школѣ Лизиппа, даже рискуя при этомъ вернуться въ III-ье столѣтіе. Но тутъ все дѣло — не въ лѣтосчисленіи, изобрѣтенномъ впослѣдствіи, а въ исторической связи между фактами.

Братъ Лизиппа, Лизистратъ, считается изобрѣтателемъ отливки гипсовыхъ слѣпковъ съ частей человѣческаго тѣла, даже съ головъ. Очевидно, эта отливка должна была содѣйствовать реалистическому направленію искусства соотвѣтственно требованіямъ времени. Поэтому именно, и только поэтому, о Лизистратѣ вспоминаютъ по поводу одной косматоволосой и косматобородой бронзовой головы побѣдителя на олимпійскихъ играхъ, хотя она, безъ сомнѣнія, нѣсколько болѣе поздняго происхожденія; ея отвратительное, но очень характерное своеобразіе производитъ впечатлѣніе почти ужасающей натуральности. Она хранится въ музеѣ Олимпіи.

Александръ Великій верхомъ на конѣ, геркуланская статуэтка въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Изъ сыновей Лизиппа, Даиппъ, повидимому, только слѣдовалъ по стопамъ этого художника; онъ также, напримѣръ, изваялъ „Апоксіомена“. Второй сынъ сикіонскаго мастера, Боэдъ, извѣстенъ только какъ исполнитель статуи „Молящагося“, за которую признаютъ извѣстную граціозную бронзовую фигуру „молящагося мальчика“, принадлежащую берлинскому музею. Для этого, безъ сомнѣнія, нѣтъ никакихъ другихъ основаній, кромѣ очевидно Лизипповской стройности, малаго размѣра головы и чистоты формъ этого мальчика, руки котораго, воздѣтыя къ небу, впрочемъ, дополнены при реставраціи. Однако указанныя выше особенности достаточны для того, чтобы относить эту фигуру по крайней мѣрѣ къ школѣ Лизиппа. Самымъ значительнымъ изъ сыновей Лизиппа, повидимому, былъ Эвѳикратъ, о которомъ Плиній сообщаетъ, что, подражая не столько „elegantiæ“, сколько „constantiæ“ своего отца,

онъ предпочиталъ „блистать больше строгостью, чѣмъ граціозностью стиля“. Полагаютъ, что одна изъ фигуръ изъ его „Стычки всадниковъ“ воспроизведена въ геркуланской статуэткѣ, находящейся въ неапольскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 477); она изображаетъ Александра верхомъ на скачущемъ конѣ: безъ шлема, повернувшись всѣмъ корпусомъ вправо, онъ замахивается мечемъ на своего противника. По преданію, Эвѳикратъ изваялъ Александра также въ видѣ охотника. Такъ какъ на вышеупомянутомъ саркофагѣ Александръ изображенъ не только въ конной стычкѣ, но и въ видѣ охотника, въ охотѣ на львовъ, то предположеніе, приписывающее этотъ саркофагъ Эвѳикрату, представляется болѣе вѣроятнымъ, чѣмъ то, которое приписываетъ его Эвтихиду.

Богиня города Антіохіи, копія съ произведенія Эвтихида, мраморная группа Ватиканскаго музея. Съ фотографіи.

Кромѣ сыновей Лизиппа, мы должны указать, какъ на его учениковъ, на Хареса изъ Линда и Эвтихида. Харесъ извѣстенъ, какъ творецъ Колосса Родосскаго, считавшагося однимъ изъ семи чудесъ свѣта. Относительно этого гигантскаго изваянія, воздвигнутаго въ Родосѣ въ 284 г. до Р. Х. и изображавшаго бога солнца, Геліоса, мы ничего не знаемъ, кромѣ того, что это была статуя вышиною въ 32 метра и считалась величайшею во всемъ мірѣ. Своими размѣрами она превосходила колоссальнаго тарентскаго Зевса работы Лизиппа (ср. стр. 472). Такимъ образомъ мы встрѣчаемся здѣсь съ дальнѣйшимъ развитіемъ существовавшей еще у египтянъ наклонности выражать духовное превосходство божества сверхчеловѣческой громадностью размѣровъ; Колоссъ Родосскій былъ именно нестолько религіознымъ, сколько художественнымъ порожденіемъ этой наклонности, послѣднимъ проявленіемъ ея въ древнемъ мірѣ.

Эвтихидъ, считающійся исполнителемъ сидонскаго саркофага Александра и самоѳракской Никѐ, прославился, главнымъ образомъ, своимъ пластическимъ изображеніемъ богини-покровительницы города Антіохіи на Оронтѣ (Тихѐ, счастья города, какъ говорили греки). Эта группа дошла до насъ въ небольшихъ мраморныхъ копіяхъ, изъ которыхъ самая лучшая находится въ Ватиканѣ (см. рис. на этой стр.). Богиня, въ длинной одеждѣ, образующей мягкія складки, со стѣнною короною на головѣ, съ пучкомъ колосьевъ въ правой рукѣ, сидитъ въ позѣ усталости, облокотившись этою рукою себѣ на колѣно, подвернувъ подъ себя ногу и положивъ на нее лѣвую руку. Правая ея нога покоится на плечѣ бога рѣки Оронта, изображеннаго въ видѣ юноши, который, распростерши руки, выступаетъ верхней частью своего туловища изъ воды, омывающей утесъ,

Географическое положеніе богатой столицы Новой Сиріи на скалѣ, надъ рѣкой, точно выражено въ этой группѣ. Въ ней антропоморфическая ландшафтная пластика еще вполнѣ замѣняетъ собою реалистическое изображеніе города. Въ этой группѣ мы имѣемъ не только самый характерный изъ всѣхъ образцовъ антропоморфическаго пластическаго олицетворенія мѣстности, какіе только дошли до насъ отъ античныхъ временъ, но и послѣдній примѣръ пріема, въ замѣнъ котораго искусство ближайшей эпохи постаралось найдти другой художественный, болѣе реалистичный способъ изображенія ландшафтовъ.

III. Эллинистическое искусство въ государствахъ діадоховъ и въ Греціи (около 275—27 г. до Р. Х.).

1. Эллинистическое искусство на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ.

Прошло полвѣка послѣ смерти Александра Македонскаго, прежде чѣмъ „діадохи", т. е. „преемники" смѣлаго завоевателя, основали собственныя династіи въ различныхъ государствахъ, на которыя распалось его царство, и устроились въ своихъ новыхъ столицахъ на берегахъ Нила, Тигра и Оронта и въ Малой Азіи. Только съ этого времени, подъ вліяніемъ новаго порядка вещей, стали вырабатываться тѣ новыя культура и искусство эллинизма, сдѣлавшагося международнымъ, которыя принято называть „эллинистическими". Основа новой культуры и новаго искусства осталась греческой не только въ государствахъ, бывшихъ греческими еще за тысячу и болѣе лѣтъ предъ тѣмъ, но и въ принадлежавшихъ діадохамъ городахъ Египта, Мессопотаміи и Сиріи. При этомъ границы между эллинствомъ и варварствомъ стушевались. Греческое искусство стало вторично воспринимать азіятскія и египетскія теченія. Въ него проникли чужеземные боги. Оно пустилось воспроизводить типы чужестранныхъ народовъ и отражать въ себѣ жизнь и обычаи африканскаго и азіятскаго побережій.

Но еще болѣе, чѣмъ духъ иноземщины, сдѣлался ощутителенъ въ эллинистическомъ искусствѣ духъ крупныхъ городскихъ центровъ—тотъ международный духъ, который, исходя изъ Александріи, города діадоховъ, развившагося при Птоломеяхъ раньше всѣхъ другихъ и раньше всѣхъ пришедшаго въ упадокъ, быстро распространился по всему образованному міру. Потребности новыхъ большихъ городовъ выразились прежде всего въ эллинистическомъ зодчествѣ. Практическій смыслъ населенія такихъ городовъ направилъ и всѣ прочія отрасли искусства въ сторону постоянно усиливавшагося реализма. Столичная впечатлительность, стремившаяся къ „потерянному раю" природы, повела какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ, къ развитію самостоятельнаго ландшафта. Со своей стороны, ученость, любившая играть словами и понятіями, побуждала искусство олицетворять отвлеченные предметы, а

сильно развившаяся чувственность стремилась справлять свои оргіи не только въ жизни, но и въ искусствѣ. Пристрастіе къ игривому уже не могло обходиться безъ изображенія Эроса на каждомъ шагу въ видѣ дитяти и населяло міръ множествомъ крылатыхъ божковъ любви. И тѣмъ не менѣе, дальнѣйшее развитіе греческаго искусства подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ новыхъ теченій было такое органическое и естественное, что невольно задаешь себѣ вопросъ: не шло ли бы развитіе искусства тѣмъ же самымъ путемъ даже и въ томъ случаѣ, если бы событія всемірной исторіи, превратившія эллинскій міръ въ эллинистическій, не совершились?

Архитектура возникшихъ въ это время новыхъ великолѣпныхъ городовъ, каковы Александрія на Нилѣ, Антіохія на Оронтѣ, Селевкія на Тигрѣ, собственно говоря, извѣстна намъ лишь по разсказамъ позднѣйшихъ писателей. Эти разсказы не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что общественныя зданія въ означенныхъ городахъ были роскошны, и что планы ихъ отличались чрезвычайной правильностью, которая нерѣдко живописно приспособлялась къ условіямъ мѣстности. Среди зданій особенно выдавались царскіе дворцы, разросшіеся до размѣровъ цѣлыхъ частей города. Въ Александріи были соединены съ ними такія постройки, какъ музей, въ которомъ нашла пріютъ себѣ цѣлая республика ученыхъ, общественная библіотека и главныя святилища. Все бо̀льшіе и бо̀льшіе размѣры принимали также зданія, назначенныя для народныхъ игръ—театры, ристалища, заведенія для физическихъ упражненій, превратившіяся изъ простыхъ аренъ въ пространныя палестры, и обширные гимназіи, соединенные съ банями (термами).

Эллинистическій жилой домъ сохранилъ древне-эллинское раздѣленіе на мужское и женское отдѣленія (ср. стр. 364). Преобразованіе эллинистическаго жилого дома въ перистильную постройку, описанную Витрувіемъ, въ эту пору закончилось. Художественно отдѣланный центръ дома составлялъ дворъ съ колоннадой, причемъ, въ случаѣ надобности, такихъ дворовъ могло быть нѣсколько; ко двору примыкали залы и горницы, обыкновенно получавшія свѣтъ черезъ него. Стѣны облицовывались металлическими листами или каменными плитами, или же штукатурились. Поверхность стѣнъ раздѣлялась на части въ вертикальномъ направленіи полуколоннами или пилястрами, а въ горизонтальномъ—явственнымъ дѣленіемъ на цоколь, главное поле, фризъ и карнизъ.

При всемъ томъ, основнымъ художественнымъ элементомъ архитектуры оставалась колонна. Галереи съ колоннами, дворы съ колоннами, ворота съ колоннами, въ эллинистическихъ городахъ играли еще болѣе видную роль, чѣмъ гдѣ-либо. Кромѣ построекъ съ колоннами и балочнымъ антаблементомъ, воздвигавшихся въ нѣсколько этажей, теперь получилъ право гражданства и сталъ все сильнѣе и сильнѣе укореняться другой родъ построекъ—сводчатый. Мнѣніе, будто сводчатыя и купольныя постройки во всемъ европейскомъ зодчествѣ ведутъ свое

начало отъ подобныхъ построекъ Сервистана и Фирузъ-Абада въ Персіи, какъ это полагаетъ Дьелафуà, безъ сомнѣнія, не можетъ быть принято хотя бы и съ той оговоркой, что происхожденіе ихъ слѣдуетъ приписывать не временамъ Сассанидовъ, но еще болѣе ранней эпохѣ Арсакидовъ. Уже въ Вавилонѣ не было недостатка въ образцахъ сводовъ, а изъ Вавилона лежалъ прямой путь въ Селевкію и оттуда въ Антіохію и Александрію. Древніе писатели сообщаютъ, что храмъ Сераписа, египетскаго бога грековъ, въ Александріи, былъ въ своихъ нижнихъ частяхъ со сводами. Еще въ 1871 г. Фр. Адлеръ настаивалъ на томъ, что сводъ слѣдуетъ признать принадлежностью эллинистической архитектуры, и съ того времени къ этому мнѣнію присоединились знаменитѣйшіе изъ археологовъ и ученыхъ архитекторовъ.

Къ сожалѣнію, отъ всѣхъ восточныхъ большихъ эллинистическихъ городовъ, которые современное имъ зодчество надѣлило своеобразными и великолѣпными храмами, хотя и построенными вѣроятно по большей части изъ непрочнаго матеріала, напр. изъ кирпича, не сохранилось рѣшительно ничего. Лишь послѣднія раскопки Теодора Шрейбера въ Александріи обѣщаютъ привести къ положительнымъ результатамъ. Такъ напр. уже извлечены на свѣтъ Божій александрійскія капители колоннъ, отличающіяся рѣдкой свободой смѣшенія стилей и столь же рѣдкимъ изяществомъ исполненія. Остается ожидать болѣе цѣльныхъ находокъ. Быть можетъ, новѣйшія сообщенія Р. Фёрстера изъ Антохіи на Оронтѣ будутъ способствовать тому, что раскопки начнутся и въ этой второй эллинистической столицѣ, а за Антіохіей наступитъ очередь Селевкіи. Какъ бы то ни было, до тѣхъ поръ исторія архитектуры на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ остается страницей, наполненной однѣми лишь догадками и предположеніями.

История греческихъ художниковъ, даже по Плинію, совершенно изсякаетъ въ первыя десятилѣтія IV-го вѣка до Р. Х., и только приблизительно въ срединѣ II-го вѣка снова появляются имена мастеровъ, имѣвшихъ значеніе, хотя и далеко не такое, какъ значеніе болѣе древнихъ художниковъ. Раскрыть частицу истины, могущей лежать въ основѣ этого показанія, очень трудно. Во всякомъ случаѣ, начиная съ II-го столѣтія, въ древнемъ мірѣ всплываютъ наружу лишь имена отдѣльныхъ художниковъ или отдѣльныхъ группъ художниковъ, и многія изъ этихъ именъ извѣстны намъ только по надписямъ на сохранившихся произведеніяхъ искусства. Такимъ образомъ, въ исторіи развитія искусства теперь снова выдвигаются на первый планъ художественныя произведенія, а не художники.

Искусство Александріи, этого центра умственной, научной и литературной жизни разсматриваемой эпохи, — искусство, съ которымъ мы прежде всего встрѣчаемся, лишь едва связано съ именами мѣстныхъ художниковъ. Только со времени изслѣдованій Гельбига, Михаэлиса,

Мау и Шрейбера мы получили возможность составить себѣ до нѣкоторой степени ясное представленіе объ александрійскомъ искусствѣ въ собственномъ смыслѣ слова.

Какъ на извѣстнаго греко-египетскаго живописца, письменные источники указываютъ на Деметрія, который работалъ въ Римѣ въ 180—150 г. до Р. Х. по части ландшафтной живописи. Авторъ настоящей книги говоритъ о немъ болѣе подробно въ своемъ юношескомъ сочиненіи: „Ландшафтъ въ искусствѣ древнихъ народовъ". Какъ это доказано еще Гельбигомъ, было бы несогласно съ общимъ положеніемъ вещей считать Деметрія не болѣе, какъ живописцемъ ландшафтообразныхъ ландкартъ. Уже это одно подтверждаетъ предположеніе, что родиной эллинистической ландшафтной живописи была Александрія. Кто не желаетъ согласиться, что греческая живопись еще со временъ Зевксиса изображала фигуры, когда было нужно, на ландшафтномъ заднемъ планѣ, все-таки не можетъ отрицать того, что она сдѣлала этотъ шагъ впередъ вскорѣ послѣ эпохи Александра Великаго. На изображеніе, въ которомъ дѣйствіе происходитъ среди естественной ограниченной мѣстности, особенно ясно указывается въ описаніи „Брака Периѳоя", картины Гипписа Регіумскаго. Но теперь живопись ушла еще дальше въ этомъ направленіи: она стала уменьшать размѣръ фигуръ, такъ что онѣ служатъ только аксессуаромъ въ ландшафтныхъ картинахъ, открытыхъ на Эсквилинѣ и хранящихся въ Ватиканѣ, и даже въ концѣ-концовъ живопись совсѣмъ освободила ландшафтъ отъ историческихъ и миѳологическихъ сюжетовъ, какъ это доказываютъ многочисленныя ландшафтныя картины, найденныя въ городахъ Кампаніи, засыпанныхъ пепломъ Везувія. Что эта эволюція произошла впервые не на римской почвѣ, видно изъ того, что латинскій языкъ для обозначенія ландшафта пользовался греческимъ терминомъ — topia. Поэтому мы, какъ и раньше, считаемъ вѣроятнымъ, что именно на эллинистическомъ Востокѣ слѣдуетъ искать первообразы римскихъ Одиссейскихъ ландшафтовъ, которые, какъ это доказано Авг. Мау и Ф. Винтеромъ, нельзя относить къ эпохѣ Траяна, какъ пытались въ недавнее время, и что на томъ же Востокѣ надо искать прототипы большинства стѣнныхъ картинъ, найденныхъ при раскопкахъ городовъ, засыпанныхъ Везувіемъ, — искать главнымъ образомъ въ Александріи, на которую указываютъ по крайней мѣрѣ открытыя въ Помпеѣ многочисленныя, написанныя въ египетскомъ вкусѣ, изображенія съ пигмеями, крокодилами и пальмами.

Одиссейскіе ландшафты, открытые на Эсквилинскомъ холмѣ, представляются настоящими стѣнными картинами, не смотря на то, что онѣ раздѣлены другъ отъ друга рядомъ какъ-бы находящихся впереди нихъ пилястръ, написанныхъ ярко красной краской. Такого рода стѣнныя картины, найденныя въ Римѣ, Помпеѣ и Геркуланѣ, не трудно выдѣлить изъ массы другихъ, ограниченныхъ со всѣхъ четырехъ сторонъ опредѣленными рамами, указывающими на то, что это — написанныя на стѣнѣ

копіи станковыхъ картинъ. Нѣкоторыя изъ картинъ въ рамахъ можно ясно различить среди большихъ стѣнныхъ изображеній уже потому, что онѣ помѣщены на подобіе досокъ, прикрѣпленныхъ къ стѣнѣ, или вставленныхъ, какъ въ ниши, въ интервалахъ между колоннами; при нѣкоторыхъ изъ нихъ написаны даже деревянныя дверцы, которыми можно было бы ихъ закрывать.

Боскореальская серебряная чаша Луврскаго музея. По Энгельману въ „Pompeji“.

Какимъ образомъ явились въ стѣнной живописи подражанія станковымъ картинамъ — видно изъ исторіи эллинистическихъ стѣнныхъ украшеній. Мы можемъ допустить, что въ греческихъ домахъ, еще въ IV-мъ столѣтіи, станковыя картины извѣстныхъ мастеровъ либо прикрѣплялись въ срединѣ свободнаго поля стѣны, либо вѣшались на немъ, либо вставлялись въ него. Эти обычаи нисколько не измѣнились отъ того, что въ эллинистическую эпоху распространилось обыкновеніе одѣвать стѣны мраморомъ или металлическими досками, хотя такая облицовка иногда вела къ тому, что картина, превращаясь въ мозаичную, помѣщалась на полу, а иногда замѣнялась металлическимъ или мраморнымъ рельефомъ. Разумѣется, далеко не каждый домовладѣлецъ эллинистической эпохи былъ въ состояніи украшать стѣны столь дорогимъ способомъ; когда писанныя на доскахъ картины хорошихъ мастеровъ стали встрѣчаться все рѣже и рѣже, а отдѣлка стѣнъ подъ мраморъ сперва посредствомъ штукатурки, а потомъ при помощи живописи по штукатуркѣ, стала практиковаться все чаще и чаще, то было естественно, что писанныя на доскахъ картины, вмѣстѣ со всѣмъ декоративнымъ убранствомъ стѣны, съ ея дѣленіемъ на цоколь, колонны, фризъ и карнизъ, стали изображаться фресковой живописью. Это обыкновеніе удержалось и впослѣдствіи, когда архитектура стѣнъ, однажды прибѣгнувъ къ поддѣлкамъ при помощи кисти и красокъ, стала все болѣе и болѣе отказываться отъ законовъ архитектоническаго убранства и постепенно превратилась въ фантастическую фальшивую архитектуру.

Гильденгеймскій серебряный кратеръ въ берлинскомъ музеѣ. По „Zeitschrift für bildende Kunst“, IV.

Въ литературѣ, на этотъ ходъ развитія декоративной стѣнной живописи указываетъ Витрувій. При своемъ изложеніи онъ имѣлъ въ виду прежде всего декоративную живопись въ Римѣ; мы же воочію на-

блюдаемъ ее въ городахъ у подножія Везувія, особенно послѣ раскопокъ, произведенныхъ въ минувшемъ столѣтіи, и все доказываетъ съ очевидностью, что такая эволюція стѣнной живописи должна была произойти въ городахъ эллинистическаго Востока раньше, чѣмъ на итальянской почвѣ. Къ подробному разсмотрѣнію римскихъ и кампанійскихъ стѣнныхъ картинъ мы можемъ, однако, перейти не теперь, а при обзорѣ эллинистическаго искусства въ Италіи.

Парисъ, Ойнона и рѣчной богъ, мраморный рельефъ палаццо Спада, въ Римѣ. Съ фотографіи Андерсона.

Относительно сохранившихся греческихъ станковыхъ картинъ разсматриваемой эпохи мы вообще не могли бы сообщить ничего, если бы въ послѣднее время не было открыто значительное количество портретовъ, писанныхъ на тонкихъ деревянныхъ дощечкахъ. Нѣкоторые изъ этихъ портретовъ, служившихъ масками мумій, относятся, повидимому, ко времени Птоломеевъ. Такіе портреты умершихъ исполнены широкимъ пріемомъ кисти, накладывавшей штрихи и не стушовывавшей ихъ, который достигалъ до передачи самой натуры и былъ выработанъ вѣроятно только въ эпоху Апеллеса, какъ потомъ, восемнадцать вѣковъ спустя, онъ снова выработался послѣ Рафаэля и Корреджо. Эти дощечки крайне любопытны потому, что даютъ намъ понятіе объ утраченномъ способѣ энкаустической восковой живописи древнихъ и дышатъ выразительною, своеобразною жизнью, совершенно чуждою типическому искусству болѣе древнихъ грековъ. Но такъ какъ большинство дошедшихъ до насъ портретовъ этого рода принадлежитъ эпохѣ римскихъ императоровъ, то мы вернемся къ нимъ впослѣдствіи.

Переходъ отъ александрійской живописи съ александрійской пластикѣ составляютъ эллинистическіе рельефы, собираніемъ и изслѣдованіемъ которыхъ мы обязаны Теодору Трейберу. Мнѣніе Викгоффа, что большинство сохранившихся произведеній этого рода исполнено въ Римѣ не раньше времени императора Августа, не измѣняетъ существенно главныхъ выводовъ Трейбера, тѣмъ болѣе, что и

самъ Викгоффъ признаетъ эти произведенія вышедшими изъ рукъ греческихъ мастеровъ и исполненными по эллинистическимъ образцамъ.

Родоначальницей эллинистической пластики рельефовъ была, по мнѣнію Шрейбера, торевтика, искусство заканчивать чеканкой литыя или выбивныя металлическія работы и доводить ихъ чрезъ то до степени художественныхъ произведеній; отъ нея ведетъ свое происхожденіе и новый живописный рельефный стиль разсматриваемой эпохи. Ваятель изъ камня изсѣкаетъ рельефъ съ передней поверхности, идя вглубь; наоборотъ, работающій изъ металла выбиваетъ рельефъ съ задней стороны листа, начиная съ фона и кончая возвышеніями, причемъ въ однихъ мѣстахъ дѣлаетъ выпуклости бóльшія, въ другихъ меньшія.

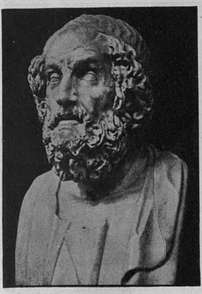
Птоломей II и Арсиноя, александрійскій камей въ вѣнскомъ музеѣ. Съ фотографіи этого музея.

Произведенія торевтики сохранились главнымъ образомъ въ видѣ металлическихъ сосудовъ. Такъ напр. подобными выбивными рельефами украшены серебряные кубки съ изображеніемъ кентавровъ, найденные въ Помпеѣ и хранящіеся въ неапольскомъ музеѣ, сосуды гильдесгеймскаго серебрянаго клада въ берлинскомъ музеѣ, бернейскаго клада на парижскомъ монетномъ дворѣ, и серебрянаго клада изъ Боскореале, въ парижскомъ Луврѣ, и многіе другіе античные металлическіе сосуды, найденные порознь. Цѣлый міръ красотъ открывается для насъ въ сосудахъ этого рода, на которые часто смотрятъ, какъ на римскія издѣлія. Но настоящія римскія издѣлія можно различить между ними. Шрейберъ доказываетъ, что многіе, и притомъ прекраснѣйшіе изъ этихъ сосудовъ — вѣроятно не только эллинистическаго, но даже именно александрійскаго происхожденія. Не даромъ одна серебряная чаша, найденная въ Боскореале въ 1895 г., представляетъ золоченое поясное изображеніе „Alexandreia“ (см. верхн. рис. на стр. 483). Нельзя не признать принадлежащими очевидно эллинистической эпохѣ драгоцѣнныя серебряныя чаши изъ Гермополя, описанныя Пернисомъ, чашу съ изображеніемъ Геракла, и другую, съ изображеніемъ менадъ, въ берлинскомъ музеѣ, тѣмъ болѣе, что онѣ найдены въ Египтѣ. Сосуды этого рода являются произведеніями именно того направленія торевтики, которое

Александрійская ониксовая ваза брауншвейгскаго музея. Съ фотографіи.

Шрейберъ называетъ въ строгомъ смыслѣ слова „александрійскимъ придворнымъ искусствомъ".

При помощи этихъ сосудовъ намъ всего удобнѣе прослѣдить развитіе греческой орнаментики въ эллинистическую эпоху. Какъ доказываетъ Ригль, это развитіе состояло сперва въ расширеніи области примѣненія орнамента. У нѣкоторыхъ сосудовъ, какъ напр гильдесгеймскаго серебрянаго кратера въ берлинскомъ музеѣ и у серебряной никопольской вазы въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ, все брюшко покрыто орнаментомъ въ видѣ усиковъ, въ которыхъ мотивы пальметъ и аканѳа соединены съ различнаго рода цвѣточными чашечками, приближающимися по формамъ къ натурѣ и изображенными съ соблюденіемъ перспективы. Затѣмъ, въ эту сѣть усиковъ все чаще и чаще начинаютъ вплетаться фигуры животныхъ и человѣка. Легкія дѣтскія фигурки, разсѣянныя по изгибамъ орнамента изъ усиковъ на вышеупомянутомъ серебряномъ гильдесгеймскомъ кратерѣ, имѣютъ чисто эллинистическій, быть можетъ, даже чисто александрійскій характеръ (см. нижн. рис. на стр. 483). Наконецъ, мы встрѣчаемъ здѣсь и тамъ, какъ предвѣстіе поклассическаго искусства, отступленіе отъ природы, а именно листья и цвѣты, увѣнчивающіе собою только стебель. Въ заключеніе, аканѳовый листъ, все болѣе и болѣе вытѣсняемый плоско-стилизированной пальметой и усикомъ, явственно принимающимъ характеръ стебля, превращается и самъ въ усикъ.


Гомеръ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея. Съ фотографіи Алинари.

Близкое родство съ рельефами александрійскихъ металлическихъ сосудовъ имѣютъ „преобразованные въ духѣ живописи" эллинистическіе мраморные рельефы, служившіе, по всей вѣроятности, для украшенія стѣнъ. Характеристическія ихъ особенности — не одинаковая возвышенность изображенія и архитектоническій или ландшафтный характеръ задняго плана, нерѣдко превращающагося въ настоящій рельефный ландшафтъ. Это мы видимъ напр. въ двѣнадцати рельефахъ палаццо Спада, въ Римѣ, представляющихъ собою большія выпуклыя картины на темы греческихъ героическихъ сказаній, очевидно скопированныя съ живописныхъ произведеній. Какъ граціозно, красиво и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно погречески сочинено изображеніе Беллерофона, дающаго пить Пегасу! Въ какомъ чисто ландшафтномъ характерѣ исполненъ рельефъ, представляющій прощанье Париса съ нимфой Ойноной (см. рис. на

стр. 484)! До какой степени очевидно, что въ рельефѣ „Персей освобождаетъ Андромеду“ воспроизведена картина того же содержанія! Изъ прочихъ „роскошныхъ рельефовъ“ надо упомянуть объ двухъ хранящихся въ вѣнскомъ музеѣ, изображающихъ очень живо звѣрей и служившихъ, какъ полагаютъ, украшеніями колодца. Еще болѣе многочисленны небольшія „кабинетныя вещи“ подобнаго рода. Миѳологическіе сюжеты, какъ напр. „Вакхическая сцена“ въ музеѣ Буонкомпаньи, или „Полифемъ и Эросъ“ въ виллѣ Альбани, въ Римѣ, встрѣчаются въ этихъ произведеніяхъ рѣже, чѣмъ заимствованные изъ деревенской жизни и ландшафты въ родѣ изображеннаго на ватиканскомъ рельефѣ, на которомъ селянинъ, неся на спинѣ пару гусей, гонитъ въ городъ корову и теленка, или въ родѣ двухъ подобныхъ скульптуръ въ мюнхенской глиптотекѣ и символическаго ландшафта съ пиніей въ Британскомъ музеѣ. Такія произведенія вводятъ насъ въ дѣйствительно совершенно новый міръ искусства.

„Сенека“ неаполитанскаго музея. Съ фотографіи Алинари.

Монеты діадоховъ разсматриваемой эпохи представляютъ собою тонко прочувствованные небольшіе рельефные портреты. Египетскія монеты Птоломеевъ соперничаютъ съ сирійскими монетами Антіохидовъ въ отношеніи жизненности и сходства царскихъ портретовъ. Кромѣ того, въ эту эпоху были въ большомъ распространеніи небольшія изображенія, гравированныя вглубь или выпукло на благородныхъ камняхъ. Пирготель, знаменитый рѣзчикъ на камняхъ временъ Александра Великаго, породилъ цѣлую школу подобныхъ себѣ художниковъ. Камни съ выпуклымъ изображеніемъ (камеи) принимали въ Александріи нерѣдко очень крупные размѣры: самыя значительныя по величинѣ и драгоцѣнныя произведенія этого рода, великолѣпные камеи с.-петербургскаго Эрмитажа и вѣнскаго музея, съ двойными изображеніями Птоломея II и Арсинои (см. верхн. рис. на стр. 485), необыкновенно мастерски вырѣзанными изъ различныхъ по цвѣту слоевъ камня, уже по самымъ именамъ изображенныхъ на нихъ лицъ указываютъ на свое александрійское происхожденіе. Новое сочиненіе Фуртвенглера устанавливаетъ правильную точку зрѣнія на своеобразную маленькую отрасль искусства рѣзьбы на твердыхъ камняхъ. Вскорѣ дѣло дошло до того, что изъ полудрагоцѣнныхъ камней стали изготовлять цѣлые сосуды съ украшеніями полувозвышенной работы. Великолѣпнѣйшіе образцы сосудовъ этого рода —

ониксовая ваза въ брауншвейгскомъ музеѣ (см. нижн. рис. на стр. 485) и такая же чаша въ неаполитанскомъ музеѣ (такъ называемая Tazza Farnesina); по рисунку внутри этой послѣдней, изображающему празднество на Нилѣ, легко угадать мѣсто ея происхожденія.

Александрійская круглая скульптура столь же разнообразна, какъ и александрійскіе рельефы, но такъ же, какъ и она, произвела мало вещей въ строго-историческомъ стилѣ и возвышенномъ героическомъ духѣ. Въ бюстахъ и статуяхъ Птоломеевъ нѣтъ недостатка, но нельзя съ полною увѣренностью опредѣлить, кого именно изображаютъ тѣ или другіе изъ нихъ. Напротивъ того, бюсты нѣкоторыхъ поэтовъ, въ идеалистическомъ и реалистическомъ родѣ, открытые въ недавнее время въ Александріи, отличаются опредѣленностью характеристики. Прекрасный мраморный бюстъ слѣпого пѣвца Гомера, съ необычайной выразительностью воспроизводящій физическую слѣпоту и, вмѣстѣ съ тѣмъ, духовное ясновидѣніе поэта, сохранился въ нѣсколькихъ экземплярахъ, между прочимъ въ принадлежащихъ главнымъ музеямъ Лондона, Парижа и Неаполя (см. рис. на стр. 486). Обыкновенно полагаютъ, что оригиналъ этого бюста былъ исполненъ для Гомерейона, святилища Гомера, построеннаго въ Александріи Птоломеемъ Филадельфомъ, хотя это изваяніе, судя по его характеру, можно признать болѣе древнимъ, какъ въ послѣднее время снова указалъ на то Іоганнъ Сиксъ. Во всякомъ случаѣ, оно можетъ считаться прекраснымъ образцомъ греческихъ идеализированныхъ портретовъ, слегка отзывающихся духомъ реализма. Лучшимъ образцомъ настоящихъ реалистическихъ греческихъ портретовъ обыкновенно выставляютъ бронзовую, чрезвычайно экспрессивную голову какого-то александрійскаго поэта, которая въ прежнее время слыла головою Сенеки. Повторенія этого произведенія находятся, между прочимъ, въ Британскомъ музеѣ и въ неаполитанскомъ національномъ музеѣ (см. рис. на стр. 487). Все въ этой головѣ — сама натура, проникнутая индивидуальною внутреннею жизнью.

Нубійскій уличный пѣвецъ, александрійская бронзовая фигура въ парижскомъ нумизматическомъ кабинетѣ. По Коллиньону.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда александрійская пластика круглыхъ фигуръ создавала произведенія небольшого размѣра, они имѣли вполнѣ реалистическій бытовой характеръ. Таковы напр. хранящіяся въ аѳинскомъ музеѣ статуэтки изъ базальта и бронзы, изображающія уличные типы Александріи. Очень натуральна и жизненна бронзовая фигура торговца-нубійца, который, съ обезьяной на плечѣ, сидитъ на корточкахъ возлѣ продаваемыхъ имъ фруктовъ. Не менѣе реалистична бронзовая фигура уличнаго пѣвца, въ парижскомъ нумизматическомъ кабинетѣ (см. рис. на этой стр.). Маленькая серебряная статуэтка мальчика, котораго щип-

летъ за ухо гусь, находящаяся въ Британскомъ музеѣ, — повидимому, также александрійскаго происхожденія. Это происхожденіе вѣроятно имѣютъ и встрѣчающіяся здѣсь и тамъ фигуры-гротески карликовъ, которые, какъ мы знаемъ теперь, въ бытѣ египетскихъ городовъ встрѣчались нерѣдко, играя роль шутовъ или снискивая себѣ пропитаніе забавными танцами.

На ряду съ небольшими круглыми фигурами, пластика производила также жанровыя фигуры въ натуральную величину. Группа мальчика, борющагося съ гусемъ, сохранилась во многихъ экземплярахъ; они находятся напр. въ Ватиканѣ, въ Римѣ, въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, и въ мюнхенской глиптотекѣ. Группа эта считается воспроизведеніемъ бронзоваго оригинала работы Боэѳа, одного изъ немногихъ мастеровъ, имена которыхъ сохранились въ исторіи искусства временъ діадоховъ. Если Боэѳъ, какъ сообщаетъ Павзаній, былъ сѣверо-африканскій грекъ (изъ Карѳагена), то тѣмъ болѣе мы можемъ считать мѣстомъ его дѣятельности Александрію. Этому художнику можно приписать также передѣлку „Мальчика, вытаскивающаго у себя изъ ноги занозу" изъ стараго стиля, въ какомъ онъ является въ бронзовой статуѣ Капитолійскаго музея (ср. стр. 396), въ эллинистически-реалистическую фигуру, дошедшую до насъ въ бронзовой статуэткѣ, принадлежащей г. Ротшильду, въ Парижѣ, и въ мраморной статуѣ, находящейся въ Британскомъ музеѣ. Въ нихъ мы можемъ ясно замѣтить во всей его рѣзкости переворотъ, происшедшій въ чувствѣ стиля. Не столь выясненнымъ представляется вопросъ, слѣдуетъ ли считать александрійскимъ или пергамскимъ произведеніемъ въ высшей степени жизненно исполненную „Пьяную старуху" мюнхенской глиптотеки — фигуру, связь съ которою имѣетъ драгоцѣнная мраморная голова въ дрезденскомъ Альбертинумѣ.

Несомнѣнно изъ Александріи происходитъ прекрасное мраморное олицетвореніе полулежащаго бога рѣки Нила, находящееся въ Ватиканѣ, если даже оно только римская копія греческаго оригинала. Держа въ лѣвой рукѣ рогъ изобилія и облокотившись ею на сфинкса, старецъ-Нилъ въ правой рукѣ, покоющейся на колѣнѣ, держитъ пучекъ колосьевъ. Волосы на его головѣ, мягкіе и крутящіеся, какъ рѣчныя волны, ниспадаютъ за его спиною и струятся по всему цоколю. Шестнадцать малютокъ-геніевъ, изъ которыхъ иные возятся съ крокодиломъ и ихневмономъ, взбираются вверхъ по фигурѣ бога, олицетворяя собою шестнадцать локтей періодическаго повышенія воды въ Нилѣ. На задней сторонѣ цоколя изображенъ настоящій нильскій ландшафтъ. Въ своемъ цѣломъ, это произведеніе — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ антропоморфической ландшафтной пластики, порожденной греческимъ искусствомъ, и по этому образцу несчетное множество разъ были олицетворяемы рѣчные боги до настоящаго времени.

Значительное количество другихъ скульптурныхъ олицетвореній

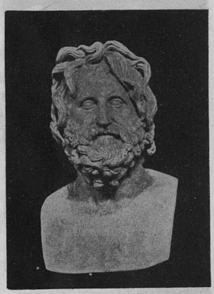
земли и воды принадлежитъ навѣрное эллинистическому міру, хотя и нѣтъ основаній считать ихъ родиною Александрію. Къ фигурамъ сатировъ и силеновъ, кромѣ антропоморфическаго ландшафтнаго элемента, все еще примѣшивается порядочная доза миѳологической фабулы; но въ разсматриваемую эпоху онѣ все болѣе и болѣе получаютъ ландшафтное значеніе. Достаточно упомянуть лишь о великолѣпномъ „Барберинскомъ Фавнѣ“ мюнхенской глиптотеки (см. рис. на этой стр.), раскинувшемся на скалѣ и погруженномъ въ глубокій сонъ подъ вліяніемъ хмеля. Поза спящаго сколь нельзя лучше приспособлена къ очертаніямъ скалы; формы его тѣла во всѣхъ своихъ частностяхъ согласны съ анатомическою правдою и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сильно отзываются угловатостью дикаго, лѣсного существа; все его положеніе намекаетъ на грубую тяжеловѣсность олицетворяемой имъ земной стихіи. Въ многочисленныхъ фигурахъ пляшущихъ фавновъ выражается веселая сторона растительной природы. Это мы видимъ напр. въ прелестной большой мраморной статуѣ виллы-Боргезе, въ Римѣ, и въ граціозныхъ маленькихъ помпейскихъ бронзахъ, въ неапольскомъ музеѣ. Еще больше, чѣмъ въ фигурахъ фавновъ и сатировъ, миѳологическая типичность уступаетъ свое мѣсто антроморфическому олицетворенію въ эллинистическихъ изваяніяхъ морскихъ божествъ. На головѣ у Нептуна, въ музеѣ Кьярамонти, въ Ватиканѣ (см. рис. на стр. 491), волосы какъ-бы слиплись отъ соленой влаги въ плотные пучки, тогда какъ его глаза смотрятъ вдаль заботливымъ взглядомъ моряка. Еще характернѣе выраженъ ландшафный элементъ морской стихіи въ головѣ такъ называемаго „Океана“, въ Піо-Клементинскомъ музеѣ, въ Ватиканѣ (см. рис. на стр. 492). Рыбья чешуя на щекахъ, на груди и на мѣстѣ бровей еще издали позволяетъ угадать въ немъ морское божество; въ какъ-бы волнующихся волосахъ его бороды играютъ два дельфина.

„Барберинскій Фавнъ“, статуя мюнхенской глиптотеки. Съ фотографіи заведенія Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (бывш. Ф. Брукмана).

Въ связи съ александрійскимъ искусствомъ обыкновенно ставятъ

мраморныя эллинистическія скульптуры сладострастнаго характера, каковы напр. спящій Гермафродитъ, встрѣчающійся въ различныхъ копіяхъ (напр. въ Луврѣ), и Афродита-Каллипига неапольскаго музея; однако эта связь не можетъ быть доказана фактическими данными.

Наконецъ, существуетъ наклонность приписывать александрійскому искусству также дальнѣйшее развитіе рельефной орнаментаціи саркофаговъ, съ грандіозными начатками которой мы уже познакомились, разсматривая сидонскіе саркофаги (ср. стр. 430 и 465). Саркофагъ Фуггера, съ рельефомъ, изображающимъ битву амазонокъ, находящійся въ императорской коллекціи въ Вѣнѣ, выражаетъ собою полный эллинистическій расцвѣтъ этой отрасли искусства. „Произведенія александрійскаго направленія — говоритъ Гаузеръ — только одни состоятъ въ ближайшемъ родствѣ со скульптурой саркофаговъ“. Большинство дошедшихъ до насъ мраморныхъ саркофаговъ, украшенныхъ рельефными изображеніями, во всякомъ случаѣ относится лишь къ эпохѣ римскихъ императоровъ. Къ нимъ мы еще вернемся. Въ развитіи, котораго мы коснулись, были и переходныя ступени; но на вопросъ о нихъ еще не пролито достаточнаго свѣта.

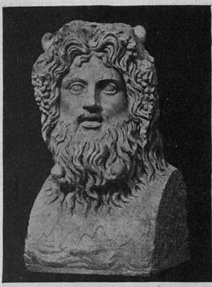

„Нептунъ“, мраморный бюстъ музея-Кьярамонти въ Ватиканѣ. Съ фотографіи.

Искусство Антіохіи на Оронтѣ, символическое изображеніе которой, изваянное Эвтихидомъ, дошло до насъ въ упомянутой выше копіи (ср. стр. 478), не обрисовывается предъ нами достаточно ясно въ своей общности даже послѣ новѣйшихъ изслѣдованій Р. Фёрстера. Хотя колоссальный рельефъ богини смерти, изсѣченный по повелѣнію Антіоха Епифана изъ натуральной скалы близъ города, въ память его избавленія отъ чумы, до сей поры мрачно и таинственно смотритъ на пытливаго путешественника, и хотя въ красивой бронзовой группѣ борцовъ, найденной нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Антіохіи и перевезенной въ константинопольскій музей, мы имѣемъ настоящее произведеніе искусства эпохи Селевкидовъ, попавшее въ Европу изъ-за Босфора, однако по этимъ единичнымъ остаткамъ нельзя составить себѣ понятія о характерѣ этого искусства.

Вообще объ эллинистическомъ искусствѣ на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ мы знаемъ меньше, чѣмъ объ искусствѣ болѣе отдаленныхъ временъ и странъ, и это составляетъ все еще чувствительный пробѣлъ въ исторіи художествъ.

2. Эллинистическое искусство въ древней Греціи и въ греческой Малой Азіи.

Для древне-греческой метрополіи, „эллинистическая“ эпоха — вѣкъ государственнаго упадка. Уже въ 146 г. до Р. X., во всей Греціи властвовалъ Римъ. Но побѣдители на полѣ брани тотчасъ же почувствовали себя побѣжденными на поприщѣ научнаго и художественнаго состязанія. Искусства въ древней Греціи переживали тогда вторичный расцвѣтъ, хотя и подъ вліяніемъ всемірнаго эллинистическаго искусства гигантскихъ городовъ Востока, но сохраняя свой собственный духъ и собственную окраску. Въ умственной жизни метрополіи руководящая роль принадлежала Аѳинамъ и Олимпіи. Въ Малой же Азіи, во главѣ движенія сталъ въ эту пору городъ Атталидовъ, Пергамъ. Въ борьбѣ съ галльскими ордами, надвигавшимися съ сѣвера, пергамское государство завоевало себѣ самостоятельность, пергамскіе властители пріобрѣли царскую корону. Эпоха двухъ первыхъ пергамскихъ царей, Аттала II (241—197 до Р. X.) и Эвмена II (197—150 до Р. X.) — время высшаго расцвѣта этого новогреческаго государства, возникшаго на древне-мизійской почвѣ, давно уже находившейся подъ іоническимъ вліяніемъ. По части учености, Пергамъ соперничалъ съ Александріей. Библіотека Эвмена II до такой степени возбуждала зависть Птоломеевъ, что они даже запретили вывозъ папируса изъ своихъ владѣній. Но пергамцы сумѣли выйти изъ затрудненія: они изобрѣли „пергаментъ“ и стали употреблять его вмѣсто папируса.



„Океанъ“, мраморный бюстъ Піо-Клементинскаго музея въ Ватиканѣ. Съ фотографіи.

Если о ходѣ развитія искусства въ эллинистическое время на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ мы можемъ скорѣе строить только предположенія на основаніи письменныхъ источниковъ, чѣмъ составить себѣ ясное представленіе при помощи обстоятельныхъ данныхъ, то относительно древнеэллинской почвы въ греческой метрополіи, на островахъ и въ Малой Азіи, мы гораздо богаче матеріаломъ для знакомства съ этимъ ходомъ.

Съ первыхъ шаговъ въ области эллинскаго зодчества того времени мы чувствуемъ подъ своими ногами твердую почву. Вслѣдъ за нѣмецкими раскопками въ Олимпіи произведены были, подъ руководствомъ Карла Гуманна, раскопки въ Пергамѣ, описанныя Конце, Гуманномъ,

Бономъ, Лоллингомъ, Штиллеромъ и Рашомъ. Первыми нашими свѣдѣніями о древнемъ Эфесѣ мы обязаны англичанину Вуду, а сводъ всѣхъ относящихся сюда данныхъ сдѣланъ въ новѣйшее время Г. Веберомъ. Среди французовъ, руководившихъ раскопками на островѣ Делосѣ, выдающееся мѣсто занимаетъ Гомолль. Святилища Самоѳракіи стали извѣстны, благодаря Конце, Гаузеру, Ниманну и Бенндорфу. На Эгеѣ работали Бонъ и Шухардтъ. Въ послѣднее время нѣмецкіе ученые произвели изслѣдованія въ Пріенѣ, надъ окончаніемъ же раскопокъ въ Милетѣ трудились англичане, нѣмцы и французы.

Останавливаясь прежде всего на употребленія свода въ этихъ древне-эллинскихъ мѣстностяхъ, мы должны сказать, что коробовый сводъ надъ входомъ въ ристалище Олимпіи, построенное приблизительно въ 100 г. до Р. Х., особенно послѣ изслѣдованій Ноака, отнюдь не можетъ попрежнему считаться древнѣйшимъ на греческой почвѣ сводомъ, сложеннымъ изъ клинообразныхъ камней. Въ послѣднее время сталъ извѣстенъ цѣлый рядъ болѣе древнихъ арокъ, изъ которыхъ самыя древнія, въ городскихъ стѣнахъ Акарнаніи, относятся къ V-му столѣтію до Р. Х. Въ эллинистическую эпоху этотъ способъ постройки сталъ примѣняться чаще, а именно сперва въ нижнихъ этажахъ. Нижній этажъ „Птоломейона“ на Самоѳракіи былъ снабженъ входомъ съ прекрасно сложеннымъ сводомъ, а храмъ Аѳины-Поліасъ въ Пергамѣ покоился на правильныхъ коробовыхъ сводахъ. Что при постройкѣ верхнихъ частей зданій, по крайней мѣрѣ въ Аѳинахъ, еще долго опасались сводить арки изъ клиновидныхъ камней съ замкомъ, видно по аркамъ водопровода такъ называемой Башни Вѣтровъ, высѣченнымъ въ наслоенныхъ одна на другую горизонтальныхъ балкахъ. Напротивъ того, главный залъ гимназія въ Эфесѣ, принадлежащій эллинистической эпохѣ, былъ покрытъ тремя крестовыми сводами.

Капитель самоѳракской колонны. По Конце.

Какъ бы то ни было, въ Греціи, на островахъ и въ Малой Азіи, до конца существованія римской республики и позже, главную задачу архитектуры составляло возведеніе зданій съ колоннами и каменнымъ балочнымъ антаблементомъ. Въ это время достраивались, перестраивались и вновь воздвигались храмы въ древнемъ стилѣ. Дорическій и іоническій ордена, какъ и передъ тѣмъ, подвергались измѣненіямъ, но тамъ, гдѣ обработка ихъ не была свободна, принимали все болѣе и болѣе тощія, сухія формы. Взгляните, какой рѣзкій прямой профиль имѣетъ эхинъ при своемъ переходѣ въ абаку въ капителяхъ колоннъ новаго дорическаго храма на Самоѳракіи (см. рис. на этой стр.)! Остановитесь вниманіемъ на формахъ южной дорической колоннады въ Олимпіи! Посмотрите на іоническія колонны пропилеевъ въ Пріенѣ, принадлежащія болѣе позднему времени, чѣмъ колонны самаго храма! Коринѳскій орденъ сталъ теперь смѣло являться въ наруж-

ныхъ колоннадахъ: мы находимъ его вполнѣ развитымъ въ колоннахъ исполинскаго храма Олимпійскаго Зевса у подножія аѳинскаго акрополя — зданія, стоявшаго неоконченнымъ со времени Пизистратидовъ; въ 174 г. до Р. Х. постройка его была возобновлена римскимъ архитекторомъ Коссуціемъ на средства сирійскаго царя Антіоха IV, и все-таки не была довершена. Мы видимъ коринѳскій орденъ удивительно упрощеннымъ (около 100 г. до Р. Х.), съ остроконечными камышевидными листьями надъ нижнимъ вѣнцомъ изъ листьевъ аканѳа на капителяхъ, въ обоихъ портикахъ осьмиугольной Башни Вѣтровъ въ Аѳинахъ, и, наконецъ, обильно украшеннымъ усиками, цвѣтами, ягодами и фигурами химеръ на капителяхъ антовъ и колоннъ небольшихъ пропилеевъ въ Элевзисѣ, воздвигнутыхъ въ 48 г. до Р. Х. Аппіемъ Клавдіемъ Пульхеромъ (см. верхній рис. на этой стр.).

Элевзинская капитель съ химерами. По фонъ-Зибелю.

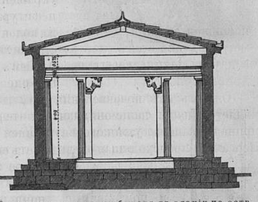
Однимъ изъ нововведеній, заимствованныхъ у восточнаго искусства, является напр. пальмовидная капитель (см. нижн. рис. на этой стр.), принадлежащая колоннамъ внутренней стороны колоннады Аттала II въ Пергамѣ и происходящая очевидно отъ египетской пальмовидной капители. Такое же нововведеніе составляютъ консоли въ видѣ бычачьихъ головахъ въ рыночной колоннадѣ въ Эгеѣ и капители съ бычачьими головами въ Эфесѣ и на островѣ Делосѣ, внушенныя подобными же персидскими капителями (ср. стр. 278, 290, 293). На Делосѣ онѣ находятся въ восточной галереѣ храма Аполлона („Бычачья галерея“, см. рис. на стр. 495). Здѣсь капители, снабженныя обращенными внутрь зданія выдающимися впередъ передними частями быковъ, украшали собою пилястры, къ задней сторонѣ которыхъ были приставлены дорическія полуколонны.

Пальмовидная капитель изъ галереи Аттала II въ Пергамѣ. По Конце.

Къ особенностямъ архитектуры разсматриваемаго времени относится все болѣе и болѣе частое смѣшеніе основныхъ составныхъ частей іоническаго и дорическаго орденовъ. Въ большой двухэтажной галереѣ въ Пергамѣ, въ верхнемъ этажѣ мы находимъ триглифный фризъ надъ іоническими колоннами. Каннелюры на дорическихъ колоннахъ одного зданія на рыночной площади, въ Пріенѣ, и довольно древняго храма Деметры и Коры, въ Эгеѣ, отдѣлены другъ отъ друга іоническими ребрами (см. верхн. рис. на стр. 496).

Затѣмъ, какъ на новообразовавшіяся формы другого рода, должно указать на восьмиугольныя базы нѣкоторыхъ изъ іоническихъ колоннъ Дидимейскаго храма Аполлона въ Милетѣ, все еще строившагося въ разсматриваемую пору, на фризъ съ бычачьими черепами и розетками въ Птоломейонѣ, на Самоѳракіи, и на фризъ съ вѣнками и бычачьими черепами, въ Эгеѣ.

Эллинистическая эпоха на греческой почвѣ внесла нѣкоторыя особенности и новизны въ самые планъ и конструкцію зданій. На Самоѳракіи, въ самомъ началѣ этой эпохи, мы находимъ изящное круглое зданіе Арсинои, сильно схожее съ олимпійскимъ Филиппейономъ и съ круглымъ зданіемъ въ Эпидаврѣ, но отличающееся отъ нихъ художественнымъ убранствомъ своихъ двухъ ярусовъ: верхнія части стѣнъ украшены снаружи дорическими пилястрами, а снутри коринѳскими полуколоннами, тогда какъ низъ украшенъ бычачьими черепами и розетками. Еще своеобразнѣе мраморный дорическій храмъ („храмъ Кабировъ") на Самоѳракіи (см. нижн. рис. на стр. 496). Онъ имѣетъ портикъ на колоннахъ только съ передней стороны, и своей целлой, раздѣленной на три нефа и внутри оканчивающейся у задней стѣны полукружіемъ, напоминаетъ древне-христіанскую базилику.



Пилястры съ передами быковъ въ зданіи на остр. Делосѣ. По Дуршу.

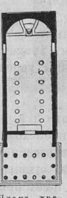
Въ Пергамѣ въ это время уже существовалъ большой, великолѣпный алтарь, сооруженный, по всей вѣроятности, Эвменомъ II (въ 197—150 гг. до Р. Х.). Нижняя часть этого зданія, въ которой съ западной стороны была устроена глубоко вдававшаяся внутрь широкая лѣстница, имѣла около 30 метровъ въ квадратѣ. Всѣ четыре стороны этой части и стѣны лѣстницы были украшены громадными горельефами, спасеніе которыхъ отъ окончательной погибели на вѣки останется славой германскихъ изслѣдователей. На верхней площади, подъ открытымъ небомъ, стоялъ алтарь, окруженный красивой, открытый снаружи галереей съ іоническими колоннами, въ которой оставался перерывъ только для лѣстницы. Стѣна галереи, обращенная къ алтарю, была по всей вѣроятности украшена полосой рельефовъ меньшаго размѣра, обломки которыхъ найдены тутъ же. Дальнѣйшую ступень развитія представляетъ намъ двухэтажная галерея съ колоннами, построенная Атталомъ II (въ 159—138 гг. до Р. Х.) на храмовой площади Аѳины-Поліасъ, въ Пергамѣ. Нижняя галерея, раздѣленная на два нефа, имѣла снаружи дорическія, а внутри вышеупомянутыя гладкоствольныя пальмовидныя колонны (ср.

предыд. стр.). Верхняя галерея состояла изъ іоническихъ колоннъ, о которыхъ мы также уже говорили, съ дорическимъ триглифнымъ фризомъ (ср. стр. 494).

Въ Олимпіи, уже Филиппейонъ (ср. стр. 435) представлялъ собою переходъ къ постройкамъ эллинистической эпохи, въ числѣ которыхъ особенно замѣчательны палестра и гимназій. Палестра была украшена дорическими, іоническими и коринѳскими колоннадами. Между нею и гимназіемъ возвышалось особое зданіе воротъ коринѳскаго стиля, съ планомъ пропилеевъ. Гимназій съ восточной стороны оканчивался галереей съ дорическими колоннами, раздѣленной на два нефа и имѣвшей въ длину болѣе 200 метровъ.

Капитель изъ храма Деметры въ Эгеѣ. По Бону.

Въ Аѳинахъ, на восточной сторонѣ Керамейка, была построена пергамскимъ царемъ Атталомъ II стоя, носившая его имя; она представляла собою родъ рынка, длиною въ 112 метр., въ два этажа, изъ которыхъ нижній имѣлъ снаружи дорическія, а внутри іоническія галереи. Вышеупомянутая „Башня Вѣтровъ“, въ дѣйствительности „горологій“ Андроника Киррскаго, замѣчательна по своей восьмиугольной формѣ; въ ней находились водяные и солнечные часы. О коринѳскихъ колоннахъ ея портиковъ мы уже говорили. Новость въ ней — полукруглая башнеобразная пристройка съ южной стороны; новизну составляютъ также барельефы, изображающіе восемь главныхъ вѣтровъ въ видѣ человѣческихъ фигуръ въ натуральную величину и помѣщенные вверху, на внѣшней поверхности восьми стѣнъ башни; наконецъ, своеобразна самая крыша этой постройки, сдѣланная изъ мраморныхъ плитъ и имѣющая форму низкой восьмигранной пирамиды; на кругломъ камнѣ, увѣнчивавшемъ крышу, высился флюгеръ въ видѣ Тритона, который, вращаясь, указывалъ направленіе вѣтра.


Планъ храма Кабировъ на Самофракіи. По Ниману.

Театры разматриваемаго времени, изслѣдованные въ XIX-мъ столѣтіи, находились въ различныхъ пунктахъ. Вмѣсто подвижной, перемѣнявшейся стѣны задняго плана, вошло теперь въ обычай устраивать прочный, неподвижный proskenion, между колоннами котораго ставились деревянные „pinakes“ для навѣшиванія декорацій. Вслѣдствіе этого paraskenion утратилъ свое значеніе, и безъ него можно было обходиться. Однако представленіе происходило попрежнему въ „орхестрѣ“, передъ проскеніемъ. Только въ римскую эпоху прибавилась къ этому сцена, „logeion“. Къ многочисленнымъ театральнымъ зданіямъ, имѣвшимъ эллинистическій проскеній (въ Эретріи, Оропѣ, Converted Пиреѣ, Сикіонѣ, на Делосѣ, въ Магнезіи на Меандрѣ), надо отнести перестроенный въ эллинистическомъ родѣ театръ Діониса въ Аѳинахъ.

Составить себѣ понятіе объ общемъ блестящемъ впечатлѣніи, какое

производили въ эллинистическую эпоху оживленные греческіе города съ ихъ постройками, изобиловавшими колоннами и фронтонами, съ красовавшимися здѣсь и тамъ небольшими круглыми зданіями, мы можемъ по находкамъ при нѣмецкихъ раскопкахъ въ Олимпіи, въ Пергамѣ и въ Пріенѣ. Возстановляя общій видъ этихъ городовъ, конечно, мы должны мысленно удалить изъ нихъ сооруженія временъ римской имперіи, коль-скоро хотимъ представить себѣ эти города въ ихъ эллинистическомъ величіи: такъ напр. изъ общей картины Олимпіи слѣдуетъ исключить экседру Ирода Аттика, изъ вида на Пергамъ — Траянумъ, высочайшій изъ его храмовъ; но и того, что останется послѣ этихъ исключеній, достаточно, чтобы вообразить себѣ архитектурное и живописное великолѣпіе эллинистическихъ городовъ. Олимпія занимала цѣлую долину и ея склоны роскошными постройками, которыя въ теченіе многихъ вѣковъ образовали собою органическое цѣлое; Пергамъ былъ горный городъ, который въ короткое время разросся и образовалъ нѣсколько террасъ, поднимавшихся одна надъ другою; Пріена была эллинистическій, какъ-бы вылитый изъ одного куска городъ, расположенный на искусственно выровненномъ пространствѣ, поднимавшемся отлогими террасами, и могла гордиться своими улицами, пересѣкавшимися подъ прямыми углами, своею прямоугольной рыночной площадью, съ трехъ сторонъ обставленной колоннадами, своимъ зданіемъ народныхъ собраній, имѣвшимъ видъ театра, своимъ образцовымъ іоническимъ храмомъ, основаннымъ еще при Александрѣ въ честь покровительницы города, Аѳины, при помощи которой онъ расширялся и украшался.

Эллинистическая живопись въ греческой метрополіи, съ своей стороны, также участвовала въ развитіи искусствъ, происходившемъ въ разсматриваемую пору въ Александріи. Доказательство тому мы находимъ въ стѣнныхъ картинахъ гробницы III-го вѣка, открытой въ 1885 г. К. Фабриціусомъ въ Танагрѣ и подтверждающей наши предположенія относительно направленія развитія искусствъ на Нилѣ. Въ этихъ картинахъ легко замѣтить попытки перспективнаго изображенія и передачи тѣней; рисунокъ на одной изъ длинныхъ стѣнъ этой гробницы представлялъ связный ландшафтъ, отъ котораго уцѣлѣли домъ, нарисованный перспективно, съ плоской крышей, постройка въ видѣ палатки и пальмовое дерево.

Участіе Пергама въ дальнѣйшемъ развитіи живописи выказывается сильнѣе, чѣмъ въ зодчествѣ, преимущественно ея участіемъ въ украшеніи внутреннихъ помѣщеній въ роскошныхъ зданіяхъ. Мозаичные полы составляли одно изъ такихъ украшеній, и пергамцы славились, какъ отличнѣйшіе мастера мозаичнаго дѣла. Самымъ знаменитымъ изъ нихъ былъ Созъ, по словамъ Плинія исполнившій въ Пергамѣ Ойкосъ-Асаратосъ (Невыметенный Домъ), получившій такое названіе потому, что на этомъ мозаичномъ полу были изображены при помощи маленькихъ раз-

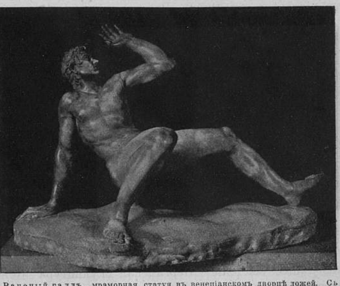
ноцвѣтныхъ кусочковъ смальты остатки пищи и всякаго сора, какъ-будто полъ остался неподметеннымъ. „Особенно замѣчателенъ голубь, пьющій воду, причемъ тѣнь отъ его головки падаетъ на поверхность воды; тутъ же другіе голуби грѣются на солнцѣ или тѣснятся на краю сосуда". Сохранилось довольно много вольныхъ подражаній этой пергамской картинѣ. Наибольшей извѣстностью пользуется мозаика, происходящая изъ виллы Адріана и хранящаяся въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.). Какъ былъ вообще представленъ „неподметенный полъ" — мы можемъ до нѣкоторой степени составить себѣ понятіе по мозаичному полу, найденному на Авентинѣ и находящемуся теперь въ Латеранѣ, въ Римѣ. Въ этого рода изображеніяхъ на полахъ мнимая стильность нежданно превращается въ противорѣчіе со стилемъ. Но мозаичное изображеніе голубей прекрасно свидѣтельствуетъ намъ объ успѣхахъ живописной техники въ эллинистическомъ искусствѣ.

Голуби у воды, мозаика изъ виллы Адріана въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Андерсона.

Скульптура разсматриваемой эпохи въ Греціи и въ древней родинѣ этой отрасли искусства, Малой Азіи, представляется намъ гораздо болѣе дѣятельною, нежели живопись. На поприщѣ пластики Пергамъ получилъ руководящее значеніе. Пергамская скульптура этой эпохи имѣетъ существенно иныя черты, чѣмъ александрійская.

Сюжеты своихъ историческихъ изображеній пергамскіе скульпторы почерпали прежде всего изъ побѣдоносныхъ войнъ Аттала съ галлами. Плиній разсказываетъ, что ваятели изъ бронзы, Эпигонъ (вѣроятно, его звали такъ, а не Исигономъ), Пиромахъ, Стратиникъ и Антигонъ, изобразили битвы атталидовъ съ галлами. Отъ Павзанія и другихъ писателей мы узнаемъ, что Атталъ I приказалъ выставить на южной стѣнѣ акрополя своего любимаго города, Аѳинъ, какъ даръ богамъ, изображеніе, съ фигурами величиною въ полнатуры, побѣдъ грековъ надъ гигантами, амазонками, персами и галлами. Главная заслуга Генриха Брунна заключается въ томъ, что онъ доказалъ, что значительное число мраморныхъ фигуръ падающихъ и павшихъ въ бою гигантовъ, амазонокъ, персовъ и галловъ, принадлежавшихъ очевидно къ вышеупомянутому дару Аттала, разбросано теперь по нашимъ музеямъ. Что нѣкоторыя изъ этихъ сохранившихся фигуръ суть тѣ самыя, которыми нѣкогда восхищались въ аѳинскомъ акрополѣ, въ настоящее время признано всѣми въ виду мастерства, съ какимъ онѣ исполнены; но есть

также нѣкоторыя основанія для предположенія, что эти аѳинскія мраморныя изваянія — лишь копіи съ утраченныхъ бронзовыхъ оригиналовъ, и что эти оригиналы, будучи величиною въ натуру, вѣроятно, стояли въ Пергамѣ. Замѣчательно, что изъ статуй побѣдителей, входившихъ въ составъ этой группы, не сохранилось ни одной, если только не признавать за таковую, вмѣстѣ съ Конрадомъ Ланге, одну, сильно попорченную конную статую неапольскаго музея. Къ мраморнымъ изваяніямъ уже лежащихъ мертвыми враговъ грековъ этой группы относятся повалившійся на спину бородатый гигантъ, упавшія навзничь амазонки и свалившійся на лѣвый бокъ персъ, находящіеся въ неаполитанскомъ музеѣ. Къ нимъ же надо причислить вытянувшагося во весь ростъ на спинѣ благообразнаго галльскаго юношу, въ венеціанскомъ дворцѣ дожей. Изъ числа только еще падающихъ и отчасти еще борющихся фигуръ слѣдуетъ упомянуть о двухъ персахъ, опустившихся на лѣвое колѣно, въ Ватиканѣ и въ музеѣ города Э, а также о статуяхъ галловъ, изъ которыхъ двѣ находятся во дворцѣ дожей, въ Венеціи (см. рис. на этой стр.), и одна въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Въ фигурахъ галловъ сколь нельзя нагляднѣе выказывается своеобразность пергамскаго искусства. Грубость формъ тѣла сѣверныхъ воиновъ, развитаго не упражненіями палестры, а въ серьезныхъ бояхъ, бросается въ глаза. Поверхность обнаженныхъ частей тѣла дышетъ силой и своеобразной жизнью. Движенія схвачены во всей ихъ мгновенности.

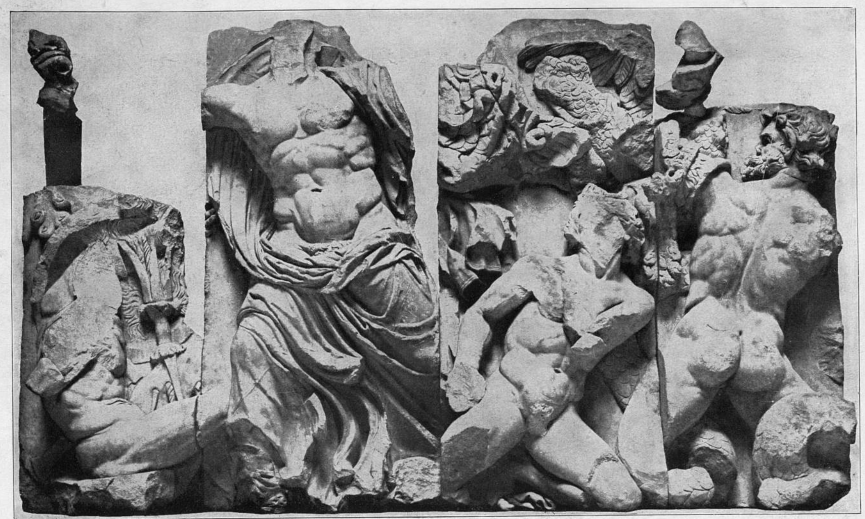

Раненый галлъ, мраморная статуя въ венеціанскомъ дворцѣ дожей. Съ фотографіи.

Рядомъ съ этими мраморными статуями величиною въ половину натуры, должно упомянуть о нѣсколькихъ мраморныхъ фигурахъ натуральной и болѣе чѣмъ натуральной величины, которыя, на основаніи ихъ сходства по характеру и позамъ съ вышеозначенными статуями, можно признать современными имъ произведеніями пергамской школы. Сюда относится прежде всего знаменитый, изваянный изъ мрамора греческихъ острововъ „Умирающій воинъ“, находящійся въ

Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.). По ожерелью на шеѣ, скрученному изъ золотой проволоки (torques), по всклокоченымъ волосамъ на головѣ, по растрепаннымъ усамъ, по тяжелымъ формамъ тѣла, по сильно развитымъ лодыжкамъ, по „жесткой, негладко натянутой кожѣ“, нельзя не узнать въ этой фигурѣ галла, а ея поза ясно показываетъ, что это — воинъ, сраженный въ бою. Кровь льется изъ раны на правой сторонѣ его груди; онъ упалъ на бокъ, склонившись впередъ, и, опираясь въ землю правою рукою, едва удерживаетъ свое туловище отъ окончательнаго паденія. Поникнувъ головою, онъ ждетъ прихода освободительницы-смерти; на его лицѣ рисуются упорство, мука и приближающаяся потеря чувствъ. Сюда же относится извѣстная группа натуральной величины, „Галлъ и его жена“, находящаяся въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ. Она прекрасно описана Гельбигомъ: „Галлъ — говоритъ онъ, — будучи преслѣдуемъ по пятамъ непріятелемъ, только-что успѣлъ нанести смертельной ударъ своей женѣ въ лѣвую сторону груди, и теперь поражаетъ самого себя безусловно смертельно, вонзая себѣ мечъ въ большую артерію. Лѣвой рукой онъ еще поддерживаетъ свою умирающую подругу жизни. На его лицѣ, обращенномъ въ сторону преслѣдователей, выражается упорное довольство тѣмъ, что ему не попасть живымъ въ руки непріятеля.“

Умирающій галлъ, статуя Капитолійскаго музея въ Римѣ. Съ фотографіи.

Произведенія этого рода вводятъ насъ въ дѣйствительно новый міръ искусства. По жизненной правдѣ изображенія чужеземцевъ и по своимъ народно-историческимъ темамъ они были бы немыслимы во времена Фидія и даже во времена Праксителя, хотя и воплощаютъ въ себѣ художественныя воззрѣнія, постепенно развивавшіяся съ этихъ временъ. То же самое направленіе мы видимъ въ большихъ пластическихъ произведеніяхъ, явившихся въ Пергамѣ при Эвменѣ II (197—159 гг. до Р. Х.). Главное изъ этихъ произведеній, нынѣ гордость берлинскаго музея, — большой, сохранившійся лишь во многихъ фрагментахъ фризъ съ изображеніемъ гигантомахіи, украшавшій собою со всѣхъ четырехъ сторонъ нижній этажъ алтаря Зевса и стѣны его



а. Зевсъ въ борьбѣ съ гигантами.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

6. Аѳина въ борьбѣ съ гигантами.

Фрагменты Пергамскаго фриза „Борьба боговъ съ гигантами", въ Берлинскомъ музеѣ. *Съ фотографій.*

лѣстницы (см. табл. на отдѣльн. листѣ „Фрагменты пергамскаго фриза „Борьба боговъ съ гигантами"). Рельефъ этотъ, сравнительно извѣстный 100 метровъ въ длину и 2,30 метр. въ вышину, — былъ исполненъ разными скульпторами, имена которыхъ остаются неизвѣстны, хотя, надо но судя по величественному единству его композиціи, можно думать, что онъ былъ проектированъ какимъ-нибудь однимъ лицомъ. Любимый греческимъ искусствомъ сюжетъ борьбы неба съ землей, боговъ съ гигантами, еще никогда не былъ воспроизведенъ съ такою [illegible] и силой, столь грандіозно, какъ здѣсь. На этомъ очень высокомъ, сравнительно съ плоскимъ рельефѣ, въ которомъ лишь мѣстами примѣнены элементы живописи, каковы: многоплановость, изображеніе задняго плана, сокращеніе формъ и т. п., причемъ одни и нѣкоторыя фигуры совсѣмъ отдѣлены отъ фона, — представлена самая страстная, ожесточенная битва, какую только можно себѣ представить. На сторонѣ великихъ боговъ Олимпа сражаются многочисленныя второстепенныя божественности, даже такія, которыми надѣлила ихъ фантазія послѣднихъ грековъ. [illegible] трехглавую Гекату съ нѣсколькими руками, какъ у индійскаго идола. На сторонѣ нападающихъ [illegible] гигантовъ въ битвѣ участвуютъ и другія дѣти Земли, имена которыхъ обозначенныя въ надписяхъ при ихъ фигурахъ, нигдѣ въ другихъ мѣстахъ не встрѣчаются. Часто чудовищные по формѣ, какъ въ древнемъ греческомъ искусствѣ, имѣютъ лишь нѣкоторые изъ гигантовъ, и многихъ изъ нихъ, — обычные тѣла, а другіе снабжены одной или двумя парами крыльевъ. Нѣкоторые имѣютъ [illegible] звѣриныя уши, [illegible] ноги. Вездѣ побѣда остается на сторонѣ боговъ. Гиганты, на помощь которымъ напрасно является сама Гея, представленная матерью, [illegible] правой мечетъ молніи въ царя гигантовъ Порфиріона; Аѳина, схвативъ [illegible] гиганта Алкіонея за волосы, [illegible] его за собою; Аполлонъ и Артемида поражаютъ [illegible] своихъ противниковъ [illegible]

[illegible]

[illegible] ныхъ формахъ. [illegible] старыхъ типовъ [illegible] времени [illegible] въ фигурахъ боговъ, [illegible] гигантовъ. [illegible] въ концепціи композиціи фриза [illegible]

[illegible] доказывающій, что

лѣстницы (см. табл. на отдѣльн. листѣ: „Фрагменты пергамскаго фриза“: „Борьба боговъ съ гигантами“). Фризъ этотъ, первоначально имѣвшій 100 метровъ въ длину и 2,30 метр. въ вышину, былъ исполненъ разными скульпторами, имена которыхъ остаются неизвѣстны для насъ, но судя по величественному единству его композиціи можно думать, что онъ былъ проектированъ навѣрное кѣмъ-либо однимъ. Любимый греческимъ искусствомъ сюжетъ, борьба неба съ землей, боговъ съ гигантами, еще никогда не былъ воспроизведенъ съ такой жизненностью и силой, столь грандіозно, какъ здѣсь. На этомъ очень высокомъ, чрезвычайно стильномъ рельефѣ, въ которомъ лишь мѣстами примѣнены элементы живописи, каковы многопланность, изображеніе задняго плана, сокращеніе формъ тѣла, причемъ, однако, нѣкоторыя фигуры совсѣмъ отдѣлены отъ фона, — представлена самая страстная, ожесточенная битва, какую только можно себѣ представить. На сторонѣ главныхъ боговъ Олимпа сражаются многочисленные второстепенные боги, отчасти даже такіе, которыми надѣлила небо фантазія позднѣйшихъ грековъ. На полѣ битвы мы видимъ трехлицую Гекату съ нѣсколькими руками, какъ у индійскаго идола. На сторонѣ извѣстныхъ главныхъ гигантовъ въ битвѣ участвуютъ и другія дѣти Земли, имена которыхъ, обозначенныя въ надписяхъ при ихъ фигурахъ, нигдѣ въ другихъ мѣстахъ не встрѣчаются. Часто человѣческій образъ, какъ въ древнемъ греческомъ искусствѣ, имѣютъ лишь нѣкоторые изъ гигантовъ, и у многихъ изъ нихъ — змѣиное тѣло, а другіе снабжены одной или двумя парами крыльевъ. Нѣкоторые имѣютъ рога, звѣриныя уши, звѣриные когти. Вездѣ побѣда остается на сторонѣ боговъ. Гиганты, на помощь которымъ напрасно явилась сама Гея, престарѣлая мать-Земля, всюду терпятъ пораженіе, одни оглашая воздухъ криками, другіе—падая безъ чувствъ. Змѣямъ, составляющимъ нижнюю часть ихъ тѣлъ, только здѣсь и тамъ удается обвить своими кольцами кого-либо изъ небожителей, или вонзить въ него зубы. Зевсъ лѣвой рукой потрясаетъ эгиду, а правой мечетъ молніи въ царя гигантовъ Порфиріона (*а*). Аѳина, схвативъ четырехкрылаго гиганта Алкіонея за волосы, влечетъ его за собою (*б*). Аполлонъ и Артемида, перешагнувъ чрезъ своихъ поверженныхъ на землю противниковъ, готовятся пустить свои стрѣлы въ другихъ враговъ. Сила движеній всюду соотвѣтствуетъ мощности тѣлесныхъ формъ. Преобразованіе старыхъ типовъ въ духѣ новаго времени видно здѣсь въ фигурахъ боговъ, новизна формъ выказывается въ фигурахъ гигантовъ. Старинный идеализмъ эллиновъ сказывается въ общей композиціи, напр. въ монументальности расположенія головъ главныхъ фигуръ подъ колоннами, которыя окружали постройку надъ рельефомъ. Реализмъ разсматриваемаго времени проявляется въ поразительной естественности движеній, въ чрезвычайной характерности всѣхъ формъ, въ теплой жизненной правдѣ поверхности всѣхъ обнаженныхъ тѣлесныхъ частей. Мѣстами сохранились слѣды красокъ, доказывающіе, что

греческія мраморныя произведенія скульптуры нѣкогда были иллюминируемы разными цвѣтами. Здѣсь краски способствовали сокрытію нѣкоторыхъ слабыхъ мѣстъ въ переходахъ и въ раккурсахъ. Вообще пергамская Гигантомахія свидѣтельствуетъ о все еще высокомъ состояніи греческаго искусства, а потому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что въ позднѣйшую пору античной культуры причисляли ее къ чудесамъ свѣта.

Фризъ на внутренней части верхней стѣны того же сооруженія, нынѣ находящійся въ запасной залѣ берлинскаго музея, посвященъ изображеніямъ, заимствованнымъ изъ пергамскихъ героическихъ легендъ, — по мнѣнію Роберта, миѳу о Телефѣ. Въ этомъ произведеніи духъ времени сказывается иначе, но такъ же ясно, какъ и въ Гигантомахіи. Рельефъ этого фриза исполненъ въ живописной манерѣ александрійскихъ рельефовъ, съ которою мы уже познакомились. Задніе планы ландшафтнаго характера, различная углубленность впалыхъ частей, различная высота выпуклостей и смѣлые раккурсы составляютъ особенности этого фриза.

Женская голова, найденная въ Пергамѣ. По Кекуле въ „Museum“ Спемана.

Изъ отдѣльныхъ произведеній пергамской скульптуры надо прежде всего указать на прекрасную женскую голову, въ которой яснѣе, чѣмъ гдѣ-либо, выказывается измѣненіе стиля, происшедшее со временъ Праксителя. „Отдѣльныя формы этой головы — говоритъ Кекуле — совершенны неменѣе, чѣмъ формы головы Праксителевскаго Гермеса, но составляютъ неразрывныя части одного цѣлаго; въ живописномъ отношеніи, онѣ гармонируютъ между собою“ (см. рис. на этой стр.).

Вліяніе пергамскаго искусства, разумѣется, должно было отразиться въ искусствѣ остальныхъ малоазійскихъ городовъ. Подъ вліяніемъ пергамскаго фриза исполненъ небольшой фризъ съ изображеніемъ гигантомахіи, найденный вблизи храма Аѳины-Поліасъ, въ Пріенѣ, и хранящійся теперь въ берлинскомъ музеѣ. Живописно-ландшафтный характеръ меньшаго пергамскаго фриза является развитымъ въ рельефѣ, находящемся въ Британскомъ музеѣ и представляющемъ апоѳеозу или возвеличеніе Гомера — въ произведеніи, какъ удостовѣряетъ надпись на немъ, Архелая Пріенскаго. И на этомъ рельефѣ, и на статуяхъ послѣдней половины разсматриваемаго періода, часто встрѣчаются подписи ихъ исполнителей, причемъ художники изсѣкаютъ теперь свое имя преимущественно уже не на подножіяхъ своихъ произведеній, какъ это дѣлали прежде, а на самыхъ произведеніяхъ, разсчитывая вѣрнѣе обезпечить чрезъ то память о себѣ. Такія подписи мы находимъ и на малоазійскихъ мастерскихъ скульптурахъ. На знаменитомъ „Боргез-

скомъ бойцѣ“ Луврскаго музея имя Агасія Эфесскаго, которому принадлежитъ эта статуя, выставлено на обрубкѣ дерева подъ правымъ бедромъ фигуры. Это мраморное изваяніе, изображающее молодого, безбородаго нагого атлета, получило названіе отъ фамиліи Боргезе, которой оно нѣкогда принадлежало. Смѣлость и жизненность даннаго юношѣ наступательнаго движенія создали славу этой, одной изъ самыхъ экспрессивныхъ мраморныхъ статуй въ мірѣ. Юноша сражается повидимому со всадникомъ (см. рис. на этой стр.). Онъ дѣлаетъ крупный шагъ, подавшись всѣмъ туловищемъ впередъ и держа въ лѣвой рукѣ щитъ. Правая его рука, вооруженная мечемъ, въ сильномъ размахѣ откинулась назадъ. Ни въ одной изъ другихъ статуй не найдти столь внятно выраженнаго высшаго напряженія силъ. Реалистичность этой фигуры свидѣтельствуетъ о томъ, что она исполнена позже пергамскаго фриза. Мы не можемъ себѣ представить, чтобы она была изваяна раньше 100 г. до Р. Х.

„Боргезскій боецъ“, статуя Луврскаго музея въ Парижѣ. Съ фотографіи.

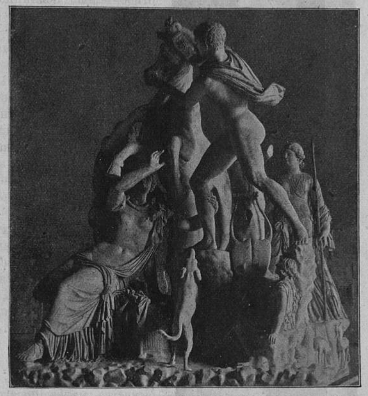
Къ этому же времени мы, вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ, относимъ другую знаменитую мраморную статую, „Венеру Милосскую“, хранящуюся въ Луврскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 504). Она сдѣлалась въ XIX столѣтіи общей любимицей, благодаря красотѣ своей фигуры, дошедшей до насъ, къ сожалѣнію, безъ рукъ, благодаря душевной теплотѣ, которою дышатъ благородныя и тѣмъ не менѣе чисто-человѣческія черты ея лица, благодаря необыкновенной мягкости рубки мрамора, придающей ея обнаженному торсу естественную пухлость и нѣжность. Статуя эта была найдена на островѣ Милосѣ въ 1820 г. Исполнена она, какъ это видно изъ надписи на отбитомъ кускѣ цоколя, составляющаго одно цѣлое съ нею, Александромъ (или Агесандромъ), сыномъ Менида изъ Антіохіи на Меандрѣ. Лѣвая нога Венеры Милосской въ нынѣшнемъ ея видѣ стоитъ на возвышеніи и, по всей вѣроятности, на самомъ дѣлѣ нѣсколько выдавалась надъ цоколемъ; теперь она восполнена изъ гипса. Нижняя часть статуи прикрыта довольно просто уложенною драпировкою, которая, безъ сомнѣнія, спустилась бы внизъ, если бы не удерживала ее правая рука богини. Много было сдѣлано попытокъ

реставрировать эту чудную фигуру. Посвященныя ей сочиненія составили бы многотомную библіотеку. Предположеніе, будто подлѣ нея, справа, стоялъ богъ войны, теперь уже брошено. Вообще еще далеко не рѣшенъ вопросъ, принадлежали ли этой статуѣ найденные по близости отъ нея обломки лѣвой руки, равно какъ и кисть руки съ яблокомъ въ ней. Мнѣніе, что эта рука — настоящая, находитъ себѣ приверженцевъ все больше и больше, но относительно подлинности кисти руки совершенно справедливо существуетъ сомнѣніе въ виду слабости ея исполненія. Мы зашли бы слишкомъ далеко, если бы пустились въ ближайшее разсмотрѣніе всѣхъ попытокъ возстановить это изваяніе. Ни одна изъ нихъ не представляется намъ убѣдительною, ни даже наиболѣе обоснованная попытка Фуртвенглера. По его мнѣнію, лѣвая рука державшая яблоко, опиралась на подставку, а правая придерживала драпировку. Лучшее, что мы можемъ дѣлать впредь до дальнѣйшихъ разъясненій, — восхищаться чистой красотой сохранившихся главныхъ частей изваянія милосской богини. Художественно-историческое значеніе этой статуи, по Фуртвенглеру, обусловливается преимущественно тѣмъ, что скульпторъ, создавая ее, передѣлалъ въ эллинистическомъ духѣ одно изъ произведеній Скопаса, послужившее образцомъ не только для нея, но и для „Венеры Капуанской“ (ср. стр. 462). Венера Милосская, какъ идеальный образъ божества малоазійскаго эллинизма, относится къ тому же роду олицетвореній, какъ и фигуры боговъ въ пергамской Гигантомахіи. То же самое должно сказать о торсѣ Аполлона, найденномъ въ малоазійскомъ городѣ Траллесѣ Гумманомъ и хранящемся въ константинопольскомъ музеѣ. Какъ въ Венерѣ Милосской мы признаемъ передѣлку одного изъ произведеній Скопаса, такъ Аполлона Траллесскаго должны считать за переработку одного изъ типовъ Праксителя. Все малоазійское искусство разсматриваемой поры и болѣе ранняго времени отражается въ небольшихъ миринскихъ терракоттовыхъ группахъ и фигурахъ, съ которыми можно познакомиться напр. въ Луврскомъ музеѣ. Сравнительно съ танагрскими статуэтками (ср. стр. 470),

„Венера Милосская“, статуя Луврскаго музея въ Парижѣ. Съ фотографіи.

на которыя онѣ походятъ, онѣ дышатъ болѣе интенсивною жизнью, придаваемою имъ отчасти восточными представленіями.

Позднѣйшіе траллесскіе мастера вводятъ насъ въ область трагическихъ сюжетовъ. Аполлоній и Таврискъ сочинили для остр. Родоса, а быть можетъ и исполнили на немъ, монументальную мраморную группу, уже во времена Плинія перевезенную въ Римъ, гдѣ ее открыли близъ термъ Каракаллы въ XVI-мъ столѣтіи, при папѣ Павлѣ III (Фарнезе). Теперь эта группа, съ фигурами величиною въ натуру, извѣстная подъ названіемъ „Фарнезскаго Быка“ (см. рис. на этой стр.), принадлежитъ къ числу знаменитѣйшихъ скульптуръ неапольскаго музея. Сюжетъ этой группы взятъ изъ „Антіопы“ Эврипида. Изображенъ тотъ моментъ, когда Цеѳъ и Амфіонъ, намѣреваясь отомстить за оскорбленіе, нанесенное ихъ матери, Антіопѣ, Диркеей, привязываютъ ее веревкою къ рогамъ дикаго быка, чтобы казнить ее мучительною смертью. Оба брата, стоя на утесахъ Киѳерона, сдерживаютъ быка, рвущагося изъ ихъ рукъ; Амфіонъ удерживаетъ его за рога и за морду; Цеѳъ въ одной рукѣ держитъ веревку, уже привязанную къ рогамъ быка, а другою вѣроятно хваталъ за волосы Диркею, въ ужасѣ упавшую на землю у его ногъ, и привязывалъ ее за нихъ къ быку. Реставрація этого произведенія, въ которой Цеѳъ держитъ веревку обѣими руками, повидимому, неправильна. Антіопа стоитъ позади быка и спокойно смотритъ на происходящее. Спереди сидитъ на скалѣ мальчикъ-пастухъ. Собака съ лаемъ бросается на быка. Сила движенія и горячка страсти выражены въ группѣ удивительно правдиво. Еще Велькеръ успѣшно опровергалъ точку зрѣ-



„Фарнезскій Быкъ“, мраморная группа неаполитанскаго музея. Съ фотографіи.

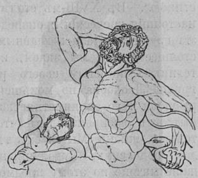
нія ученыхъ хулителей „Фарнезскаго Быка“. Конечно, въ художественныхъ произведеніяхъ предшествовавшихъ вѣковъ, для которыхъ создать подобное произведеніе было бы невозможно, можно видѣть болѣе зрѣлое и болѣе благородное творчество, но нельзя не признавать, что именно сво-

„Лаокоонъ“, мраморная группа Ватиканскаго музея, въ Римѣ. Съ фотографіи.

бода, составлявшая преимущество греческаго искусства передъ искусствомъ всѣхъ другихъ народовъ, при естественномъ ходѣ развитія методовъ исполненія должна была, наконецъ, породить такія произведенія, въ которыхъ искусство, въ отношеніи техники, превращается почти въ фокусъ, а въ отношеніи внутренняго содержанія, доходитъ до передачи всѣхъ ощущеній въ крайней степени напряженія.

Подтвержденіемъ этого хода развитія греческаго искусства является

также знаменитая группа Лаокоона, хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 506) Это произведеніе, какъ и „Фарнезскій Быкъ", было извѣстно Плинію; оно стояло въ его времена во дворцѣ императора Тита. Исполнителями группы, работавшими надъ нею въ сотрудничествѣ, Плиній называетъ родосскихъ художниковъ Агесандра, Аѳинодора и Полидора. Какое дѣятельное участіе въ ходѣ искусствъ своего времени принималъ Родосъ, видно изъ того, что, по свидѣтельству античныхъ писателей, кромѣ знаменитаго колосса, работы вышеупомянутаго Хареса, получившаго образованіе у Лизиппа (ср. стр. 478), на этомъ островѣ находилось еще до ста другихъ колоссальныхъ статуй. Сульпторы Агесандръ, Аѳинодоръ и Полидоръ извѣстны намъ, сверхъ того, по надписямъ на произведеніяхъ, которыя сами утрачены. Характеръ этихъ надписей, какъ показываютъ изслѣдованія Гиллера фонъ-Гертрингена, указываетъ на то, что онѣ относятся къ первой половинѣ I-го столѣтія до Р. Х. Мнѣніе, будто группа Лаокоона была исполнена лишь во времена Тита, съ большой убѣдительностью опровергнуто еще Овербекомъ. Во всякомъ случаѣ, Лаокоонъ — болѣе поздняго происхожденія, чѣмъ пергамскій фризъ съ гигантомахіею, но исполненъ раньше, нежели жилъ римскій поэтъ Виргилій, такъ какъ эта группа не имѣетъ ничего общаго съ его описаніемъ изображеннаго въ ней происшествія. Своимъ происхожденіемъ она обязана скорѣе всего греческой трагедіи. Лаокоонъ, троянскій жрецъ Аполлона, провинившійся противъ своего бога, совершалъ жертвоприношеніе на берегу моря при участіи двухъ своихъ сыновей-подростковъ; прогнѣванный Аполлонъ послалъ на нихъ двухъ гигантскихъ змѣй, которыя обвили своими кольцами отца и обоихъ его дѣтей и заѣли ихъ до смерти. Дошедшая до насъ группа, отрытая въ 1506 г. близъ термъ Тита, какъ видно по всему, есть именно тотъ оригиналъ, о которомъ пишетъ Плиній. Она представляетъ катастрофу въ самый патетическій ея моментъ. Змѣи уже обвились вокругъ своихъ жертвъ. Самъ Лаокоонъ корчится, опустившись на жертвенникъ, и страшная боль отъ укуса змѣи въ лѣвый бокъ заставляетъ его испускать громкіе вопли. Монторсоли, восполнившій эту группу такимъ образомъ, что Лаокоонъ, высоко поднявъ правую руку, старается какъ-бы отвлечь прочь отъ себя змѣю, впалъ въ ошибку: правая рука Лаокоона, судорожно согнутая въ локтѣ, была закинута назадъ, и онъ хватался ею себѣ за затылокъ (см. рис. на этой стр.). Младшій сынъ опустился на алтарь справа отъ отца; вторая змѣя впилась ему въ правый бокъ, и онъ уже падаетъ, лишаясь



Правильная реставрація руки Лаокоона въ Ватиканской группѣ. По Овербеку.

познанія. Старшій сынъ, стоящій слѣва отъ отца, у ступеней жертвенника, еще только слегка обвитъ кольцами чудовища. У него еще есть достаточно силы для того, чтобы освобождаться изъ нихъ; съ высшимъ проявленіемъ сыновней жалости, онъ оборачивается къ отцу. Отчаяніе страшной минуты, выраженное въ разсматриваемой группѣ съ чрезвычайной силой, возбуждаетъ въ насъ „ужасъ и сочувствіе". Особенно великолѣпенъ самъ Лаокоонъ. Пониманіе, съ какимъ передана игра мышцъ его нагого, сильнаго тѣла, пришедшихъ въ судорожное напряженіе, и выраженіе боли въ благородныхъ чертахъ его лица, обрамленнаго густою бородою и вьющимися волосами, — доказательства высокаго состоянія скульптуры. Плиній называлъ Лаокоона „произведеніемъ, превосходящимъ все, что только создано живописью и пластикою". Въ XVIII-мъ столѣтіи, когда были извѣстны только немногія настоящія греческія произведенія, возбуждающія теперь наше удивленіе, эта группа считалась главнымъ созданіемъ греческаго искусства. Въ настоящее время мы знаемъ и чувствуемъ, что по своей удивительной техникѣ, по силѣ своего реализма, по своему физическому паѳосу, группа Лаокоона по меньшей мѣрѣ выражаетъ собою высшую степень развитія того эллинистическаго направленія, которое еще никогда не пыталось воспроизводить что бы то ни было, взятое изъ дѣйствительной жизни. Мы знаемъ тѣ первообразы, которые служили образцами для родосскихъ художниковъ; мы признаемъ, какъ ни оспаривали наше мнѣніе по этому предмету, въ фигурѣ Лаокоона дальнѣйшее развитіе фигуры того гиганта пергамскаго фриза, котораго, по божескому повелѣнію, громадный змѣй смертельно ранитъ въ грудь. Во всякомъ случаѣ, относительно такого произведенія, какъ Лаокоонъ, мы чувствуемъ, что оно стоитъ на предѣльной точкѣ, отъ которой долженъ начаться поворотъ въ другую сторону, потому что уже некуда идти дальше въ томъ же направленіи.

Если укажемъ на такія произведенія, по направленію родственныя съ Лаокоономъ, какъ Марсій, повѣшенный на дерево для того, чтобы содрать съ него кожу (напр. въ берлинскомъ музеѣ и въ Палаццо деи-Консерватори, въ Римѣ), и „Точильщикъ" флорентійской галереи Уффици, стоящій на корточкахъ и оттачивающій ножъ, то будемъ должны остановиться и представить себѣ начавшееся вскорѣ послѣ ихъ появленія обратное движеніе. Это движеніе, происходившее главнымъ образомъ въ послѣднемъ вѣкѣ до нашей эры и состоявшее въ подражаніи великимъ произведеніямъ прошедшихъ столѣтій, распространялось, какъ то замѣтно въ достаточной степени, съ греческаго континента.

Здѣсь прежде всего мы должны назвать пелопоннезскаго художника Дамофона Мессинскаго, котораго прежде относили къ IV-му вѣку до Р. Х., а теперь одни (Робертъ Овербекъ) относятъ ко времени римскаго императора Адріана, а другіе (Колиньонъ), съ которыми согла-

шаемся и мы, — къ эллинистической эпохѣ. До сей поры мы имѣли свѣдѣнія объ этомъ мастерѣ только отъ Павзанія, который выставляетъ его скульпторомъ боговъ въ архаическомъ духѣ. Мы узнаемъ отъ Павзанія, что Дамофонъ исправилъ хризэлефантинную статую Зевса въ Олимпіи и дѣлалъ статуи изъ мрамора и золоченаго дерева („акролитная" работа, дешевое подражаніе работамъ изъ золота и слоновой кости), но главнымъ образомъ былъ ваятелемъ изъ мрамора. Какъ на одно изъ его произведеній, Павзаній указываетъ на большую группу боговъ, въ которой главныя фигуры были Деметра, Кора (Деспойна) и Артемида. Эта группа стояла въ храмѣ Деспойны въ Ликосурѣ. При раскопкахъ, предпринятыхъ здѣсь съ 1889 г. Каббадіасомъ, найдены весьма цѣнные обломки этихъ изваяній, отчасти поступившіе въ аѳинскій музей, какъ напр. головы Деметры, Артемиды и титана Анита и кусокъ мраморнаго плаща Деметры, покрытый тяжелой рельефной вышивкой. Дамофонъ представляется намъ художникомъ, обратившимся вспять преимущественно въ отношеніи содержанія своихъ произведеній, но въ головахъ боговъ, изъ которыхъ голова титана напоминаетъ однимъ голову Лаокоона, другимъ голову Ортиколійскаго Зевса, онъ является болѣе или менѣе самостоятельнымъ, высоко-даровитымъ мастеромъ поздняго эллинистическаго времени. Рельефы на плащѣ изъ Ликосуры имѣютъ эллинистическій характеръ. На нихъ можно смотрѣть, какъ на предшественниковъ рельефныхъ украшеній на панцырѣ прима-портской статуи Августа.

Обратное движеніе въ тѣсномъ смыслѣ слова исходило изъ Аѳинъ, и хотя оно относится уже къ той порѣ, когда вся Греція превратилась въ провинцію римской республики, и когда его носители, аттическіе скульпторы изъ Аттики, работали преимущественно для Рима и очень часто въ самомъ Римѣ, однако эти художники обыкновенно называли себя аѳинянами столь настойчиво, что „ново-аттическую школу", которую они составляли, приходится причислить къ греческому, а не къ италійскому эллинизму. Такъ какъ Пергамъ, съ которымъ Аѳины находились въ близкихъ сношеніяхъ, былъ центромъ художественныхъ доктринъ того времени и далъ толчокъ тогдашнему движенію искусства, то Фр. Гаузеръ, быть можетъ, и правъ, утверждая, что это движеніе перешло въ Аѳины изъ Пергама, хотя и нельзя доказать это на основаніи сохранившихся художественныхъ памятниковъ.

Памятники эти свидѣтельствуютъ, что „ново-аттическіе" мастера въ сущности были только копировальщики. Антіохъ Аѳинскій, въ своей статуѣ Аѳины, находящейся въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ, лишь воспроизвелъ Аѳину-Парѳеносъ Фидія. Аполлоній, сынъ Архія, аѳинянинъ, изваялъ находящуюся въ неапольскомъ музеѣ голову, представляющую собой копію головы Дорифора Поликлета. „Фарнезскій Геркулесъ" Гликона Аѳинскаго въ неапольскомъ музеѣ вѣроятно скопированъ непосредственно со статуи Лизиппа. Даже „Торсъ" вати-

канскаго Бельведера, снабженный подписью Аполлонія, сына Нестора, аѳинянина, признается близкимъ подражаніемъ одного изъ произведеній Лизиппа. Нѣсколько больше независимости выказали въ своемъ творчествѣ другіе художники. Діонисій и Тимархидъ Аѳинскій, въ статуѣ Офеллія, отрытой Гомоллемъ въ Дельфахъ, произвели слабое подражаніе Гермесу Праксителя; напротивъ того, Клеоменъ, сынъ Клеомена, аѳинянинъ, для своего такъ называемаго „Германика", находящагося въ Луврѣ, взялъ извѣстный типъ Гермеса, какъ бога краснорѣчія, и чрезвычайно искусно положилъ его въ основу своей прекрасной нагой статуи неизвѣстнаго знатнаго римлянина. Всемірно знаменитая мраморная Венера дома Медичи, красующаяся въ музеѣ Уффици, во Флоренціи, такъ называемая Венера Медицейская (см. рис. на этой стр.), можетъ быть съ полной увѣренностью приписана также ново-аттической школѣ, если только считать надпись на ней подлинною. Родина ея остается теперь неизвѣстною. Клейнъ приписывалъ ее Кефизодоту Младшему (ср. стр. 468). Но уже по фигуркамъ божковъ любви, ѣдущимъ верхомъ на дельфинѣ у ногъ богини, видно, что статуя эта относится къ эллинистической порѣ. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что она — передѣлка знаменитой Книдской Афродиты Праксителя, но передѣлка съ примѣсью жеманства и кокетства, которыя уже одни указываютъ на то, что Венера Медицейская — ново-аттическое произведеніе.

Венера Медицейская. Съ фотографіи.

Ново-аттическая школа очень охотно украшала рельефами большіе мраморныя вазы. Изъ мастеровъ этой отрасли искусства извѣстны: Сальпіонъ изъ Аѳинъ, ваятель прекраснаго мраморнаго кратера неапольскаго музея (см. рис. на стр. 511), съ рельефнымъ изображеніемъ Гермеса и мальчика-Діониса; Сосибій изъ Аѳинъ, скульпторъ луврской амфоры съ рельефомъ, изображающимъ въ архаистическомъ духѣ жертвоприношеніе богамъ, и Понтій изъ Аѳинъ, исполнитель вазы съ плясками менадъ, хранящейся въ новомъ капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ. Въ совершенную противуположность съ александрійскими

рельефами, ново-аттическіе отличаются отсутствіемъ сколько-нибудь связнаго задняго плана; въ нихъ фигуры отдѣляются одна отъ другой поразительно большими промежутками, а отдѣльные типы, сопоставляемые произвольно, заимствованы изъ произведеній разныхъ временъ и разныхъ стилей. Гаузеру принадлежитъ та заслуга, что онъ въ своемъ

Мраморный кратеръ Сальпіона Аѳинскаго въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

обстоятельномъ сочиненіи пролилъ свѣтъ не только на первообразы этихъ типовъ, но и на многочисленныя другія подражанія подобнымъ первообразамъ. Въ отношеніи заимствованія то архаическихъ, то болѣе позднихъ типовъ, нерѣдко изъ аттическихъ надгробныхъ памятниковъ, въ отношеніи произвольнаго сопоставленія этихъ типовъ и совершенно одинаковой, плоской и вялой техники исполненія, всѣ эти произведенія ново-аттической школы отмѣчены однимъ и тѣмъ же направленіемъ; и мы увидимъ, что эллинизмъ, процвѣтавшій на почвѣ

Италіи, вмѣстѣ со школой Пазителя направился по той же стезѣ, по которой шла въ это время ново-аттическая школа.

Во всякомъ случаѣ, о дальнѣйшемъ развитіи искусства въ этихъ школахъ не можетъ быть и помина; рѣчь можетъ идти только объ его поворотѣ назадъ — поворотѣ, который велъ не къ свободному подражанію, а къ точному копированію произведеній, считавшихся въ послѣднемъ столѣтіи передъ Р. Х. и позже классическими. Какъ бы то ни было, послѣднимъ, крайнимъ предѣломъ существованія ново-аттическаго стиля надо считать времена римской имперіи.

Четвертая книга.

Искусство древней Италіи и римскаго всемірнаго государства.

I. Искусство Италіи до конца римской республики.

1 Искусство Италіи до начала эллинистической эпохи (около 900—275 г. до Р. Х.).

Италія, вдающаяся въ видѣ длиннаго полуострова въ море и связанная со всѣмъ міромъ торговлею и мореплаваніемъ, была далеко не такъ щедро надѣлена задатками художественности, какъ ея сестра, Греція; но въ ней еще гораздо раньше, чѣмъ въ этой послѣдней, проснулось объединяющее народное самосознаніе, и она начала осмысленно воспринимать искусство сосѣднихъ странъ, примѣнять, переработывать и отчасти развивать его далѣе. Мы уже знаемъ, что съ VII-го вѣка до Р. Х. Сицилія и Южная Италія, благодаря эллинской колонизаціи, сдѣлались въ духовномъ отношеніи неразрывными частями Греціи и съ самаго начала принимали дѣятельное участіе въ художественныхъ стремленіяхъ своей метрополіи. Среднюю Италію еще за нѣсколько сотъ лѣтъ до этого колонизировало сильное, все еще загадочное въ отношеніи своего происхожденія племя этрусковъ (тусковъ, тирреновъ). Этруски поселились къ югу и къ сѣверу отъ Апеннинъ; чрезъ Тирренское море, которое получило отъ нихъ свое названіе и вблизи котораго находились ихъ главные города, къ нимъ ввозились и отъ нихъ распространялись по всей Средней Италіи произведенія какъ восточнаго, такъ и греческаго искусства.

Самосознаніе италійскаго народа пробудилось сперва на почвѣ гражданственности. Оно пробудилось на берегахъ Тибра, въ небольшой территоріи латинянъ, которые, будучи тѣснимы съ сѣвера государственнымъ могуществомъ этрусковъ, а съ юга духовною силою греческою, тѣмъ не менѣе завоевали сперва своихъ сосѣдей, потомъ всю Италію и, наконецъ, весь западный міръ. Римъ, средоточіе этой территоріи, сдѣлался столицей всего этого міра, и римское искусство приняло въ себя всѣ

лучи эллинистическаго міроваго искусства, чтобы дать ему новый блескъ, прежде нежели оно медленно погаснетъ.

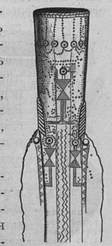
Въ до-этрурское и до-греческое времена мы встрѣчаемся въ Италіи съ слѣдами искусства палеолитическаго, неолитическаго и бронзоваго періодовъ. Но съ „микенскимъ“ искусствомъ Греціи нельзя сопоставить въ Италіи рѣшительно ничего. Только въ раннюю пору желѣзной эпохи, начавшейся въ Италіи съ X-го или съ IX-го вѣка до Р. X., мы находимъ въ этой странѣ художественное творчество, сколько нибудь заслуживающее вниманія. Изслѣдованіемъ его мы обязаны трудамъ итальянскихъ археологовъ, а истолкованіемъ, кромѣ нихъ, также сѣвернымъ ученымъ, каковы Гельбигъ, Ундсетъ, Бёлау и Монтеліусъ.

Глиняный сосудъ древнѣйшей виллановской ступени. По Ранке.

Въ началѣ этихъ доисторическихъ временъ италійскаго искусства является искусство древнѣйшей ступени Виллановы, получившее это названіе отъ кладбища въ имѣніи Вилланова, близъ Болоньи. Тамошнія гробницы относятся къ разряду такъ называемыхъ колодезныхъ (tombe a pozzo), т. е. состоящихъ изъ вырытой отвѣсно вглубь шахты, кончающейся внизу небольшою камерой для урны съ пепломъ. Погребальныя урны были глиняныя, формованныя отъ руки и орнаментированныя нацарапанными, рѣже выведенными краской узорами, которые обыкновенно располагались въ двѣ полосы, на шейкѣ и на брюшкѣ вазы. Эти узоры—чисто-геометрическаго характера. Основные ихъ элементы —трехугольники, четырехугольники и круги, но важную роль играютъ въ нихъ также меандръ и свастика; къ меандру присоединяется, какъ и въ древне-американскомъ искусствѣ, ступенчатый орнаментъ, который на греческой почвѣ встрѣчается лишь иногда. Однако, сравнительно съ тонко-почувствованной правильностью греческаго дипилонскаго стиля, геометрическая орнаментика Виллановы кажется безобразной и своевольной. На нее надо смотрѣть, какъ на продуктъ варварскаго искусства, развивавшагося параллельно съ дипилонскимъ стилемъ. Соображенія, которыя Бёлау, въ своемъ прекрасномъ трактатѣ объ орнаментикѣ Виллановы, приводитъ въ доказательство того, что ея стиль произошелъ отъ греческой системы украшеній, родственной съ дипилонскимъ стилемъ, несомнѣнно заслуживаютъ вниманія, но невполнѣ убѣдительны для насъ при нашемъ воззрѣніи, что основныя формы геометрической орнаментики, до меандра включительно, суть начальное наслѣдіе человѣчества. Впрочемъ, глиняные сосуды виллановскаго періода, открытые въ Средней Италіи, быть можетъ, должно считать еще болѣе

древними, чѣмъ найденые въ Сѣверной Италіи. Съ ними удобнѣе всего познакомиться по образцамъ, находящимся въ болонскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 514).

Нацарапанныя украшенія глиняныхъ сосудовъ повторяются въ орнаментахъ, выгравированныхъ на литыхъ бронзовыхъ издѣліяхъ, происходящихъ изъ гробницъ древнѣйшей виллановской эпохи, тогда какъ болѣе крупныя кованныя издѣлія обыкновенно бываютъ украшены выпуклыми орнаментами. Фигурные мотивы гравировальной и выбивной работы встрѣчаются въ видѣ грубо исполненныхъ головъ птицъ и змѣй, помѣщенныхъ одна противъ другой на концахъ круговъ. Какъ на вполнѣ достовѣрный памятникъ фигурно-геометрической италійской гравировки можно указать на бронзовый наконечникъ копья, въ дрезденскомъ Альбертинумѣ (см. рис. на этой стр.). Туловища изображенныхъ здѣсь безрукихъ человѣчковъ, подобно тому, какъ въ изображеніи обезьянъ у племени ауэтё, въ Бразиліи (ср. стр. 87), состоятъ изъ двухъ треугольниковъ, обращенныхъ другъ къ другу вершинами, а головы — изъ кружковъ съ точкой въ срединѣ.



Бронзовый наконечникъ копья, относящійся къ древнѣйшей виллановской ступени. По „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts“, IV (1888).

Къ нѣсколько болѣе поздней ступени первой желѣзной эпохи Италіи относятся предметы, найденные въ обыкновенныхъ могилахъ (tombe a fossa), которыя начинаютъ встрѣчаться съ того времени, какъ вмѣсто сожженія труповъ стали ихъ хоронить. Это измѣненіе похороннаго обряда можетъ быть отнесено къ концу VIII-го вѣка до Р. Х. Въ это время во главѣ движенія стоятъ этрурскіе города Тарквиніи (Корнето), Вульчи, Ветулонія, Фалеріи. Ввозъ произведеній чужеземнаго, въ особенности греческаго искусства замѣтно усиливается. Прочіе греческіе города Южной Италіи начинаютъ уже подделывать свои издѣлія подъ чисто-греческія для сбыта ихъ въ Этрурію, и это вліяетъ на издѣлія мѣстнаго средне-италійскаго производства. На выбивныхъ бронзовыхъ сосудахъ и щитахъ изъ Царе, Корнето и Пренесте, изображенія птицъ и лошадей появляются чаще. Къ фибуламъ въ видѣ еще безногихъ всадниковъ, или птицъ съ длинными шеями, присоединяются бритвы, которыя имѣютъ форму полумѣсяца и на которыхъ выгравированы люди, охотящіеся за звѣрями.

Около 600 г. до Р. Х. простыя могилы въ Средней Италіи замѣняются могилами съ камерами (tombe a camera). Это было время наивысшаго процвѣтанія страны этрусковъ, богатство которыхъ благопріятствовало ввозу къ нимъ произведеній искусства изъ восточнаго бассейна Средиземнаго моря. Средняя Италія наводнилась восточными и полувосточными формами. Мы уже говорили выше (ср. стр. 259 и 290) о кипрскихъ щитахъ и чашахъ изъ гробницы Регулини-Галасси въ Царе,

находящихся теперь въ Грегоріанскомъ музеѣ, въ Ватиканѣ. Такой же, какъ и на нихъ, стиль мы видимъ на сокровищахъ изъ гробницы Бернардини, въ Цере, и изъ гробницы дель-Дуче, въ Ветулоніи. Этруски научились изображать львовъ и пантеръ, сфинксовъ, грифовъ и другія сказочныя крылатыя существа, а также познакомились съ „пальметтами", „полосами плетенья" и другими украшеніями восточнаго происхожденія. Во многихъ гробницахъ встрѣчаются вазы „коринѳскаго стиля". Чисто-италійскими произведеніями съ замѣтнымъ восточнымъ оттѣнкомъ являются грубыя бронзовыя и янтарныя фигурки, которыя найдены въ особенно большомъ количествѣ въ гробницахъ Ветулоніи. Но и въ гробницахъ Болоньи, еще служившихъ около этого времени хранилищами пепла сожженныхъ покойниковъ, попадались вещи, въ которыхъ восточное вліяніе отражается еще сильнѣе. Украшенія на глиняныхъ сосудахъ прерываются попеременно рядами безформенныхъ фигуръ людей или птицъ. Рядомъ со свастикой появились розетки, рядомъ съ рыбами — обезьяны, змѣи и сфинксы. Стиль этихъ глиняныхъ сосудовъ называютъ „позднѣйшимъ вилланов-скимъ." Другіе называютъ его позднѣйшимъ болонскимъ стилемъ или стилемъ Арноальди (по главному мѣсту находокъ его произведеній). Возможно, что онъ возникъ, какъ предполагаетъ Бѣлау, подъ вліяніемъ родосскихъ издѣлій. Въ самой Виллановѣ найдена бронзовая рукоятка въ видѣ чисто-схематической фигуры нагой женщины, на которой сидятъ птички (см. рис. на этой стр.). Ея голова и кисти рукъ, симметрично поднятыхъ вверхъ, имѣютъ шарообразную форму. При всемъ безобразіи этой фигуры, въ ея художественно-ремесленномъ исполненіи выказывается готовое, самоувѣренное мастерство.

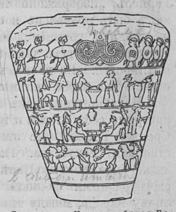
Бронзовая рукоятка, относящаяся къ позднѣйшей виллановской ступени. По Гёрнесу.

Надгробныя стелы изъ некрополя въ Новиларѣ, близъ Пезаро, гораздо болѣе ранняго времени, чѣмъ начало VI-го столѣтія до Р. Х. На передней ихъ сторонѣ нацарапаны изображенія морскихъ битвъ, почти столь же безформенныя, какъ и сѣверные рисунки, вырѣзанные на скалахъ, а на задней сторонѣ — орнаментъ, который, согласно мнѣнію фонъ-Дума, можно признать искаженнымъ здѣсь, на востокѣ Италіи, возрожденіемъ частицы микенскаго стиля.

Въ то время, какъ въ Средней Италіи, около 50-хъ годовъ VI-го вѣка до Р. Х., доисторическая эпоха смѣняется исторической, такъ что этрурское искусство съ 500 г. до Р. Х. и много позднѣе вызываетъ съ нашей стороны уже особливое отношеніе къ нему, въ Сѣверной Италіи доисторическая эпоха тянется еще дальше и создаетъ въ области иллирійскихъ венетовъ другое своеобразное искусство, широко распространяющееся къ сѣверу за Альпы и къ югу до Апеннинскихъ горъ. Центромъ этого искусства былъ, повидимому, Эсте. По крайней мѣрѣ

здѣсь откопано большинство его произведеній. Здѣсь найдены главнымъ образомъ издѣлія изъ листовой бронзы, обильно украшенныя фигурными рисунками, выбитыми съ задней стороны при помощи молотка и пунцы, а съ передней обыкновенно законченными, кромѣ того, гравировкою контуровъ и внутреннихъ линій. Такіе рисунки, расположенные по большой части рядами полосъ, встрѣчаются на ведрахъ (situlae), на крышкахъ къ нимъ, на поясныхъ бляхахъ и на ножнахъ кинжаловъ.

Полосы на „ситулѣ Бенвенути" въ коллекціи Баратели, въ Эсте, составлены изъ странныхъ фигуръ. Въ верхней полосѣ изображены люди въ широкихъ, низкихъ шапкахъ, сидящіе на креслахъ. Въ средней полосѣ, существо, имѣющее видъ не то человѣка, не то пальметты, ведетъ на веревкѣ собаку. Остальные ряды наполнены сфинксами, крылатыми львами и другими фантастическими существами. На ситулѣ изъ чертозы близъ Болоньи, нынѣ находящейся въ музеѣ этого города, мы видимъ фризы съ изображеніями, расположенными въ большемъ порядкѣ. Въ верхней полосѣ представлены пѣшіе и конные воины, идущіе и ѣдущіе одни за другими (см. рис. на этой стр.). Двѣ пальметты чисто-восточнаго вкуса раздѣляютъ эту полосу на двѣ части. На второй полосѣ сверху, движется слѣва вправо жертвенная процессія, на третьей изображены музыканты, охотники, поселяне, на нижней — олени, львы и крылатые звѣри, идущіе одинъ за другимъ справа налѣво. Пустыя пространства заполнены птицами въ первой и третьей полосахъ, розетками во второй полосѣ. Съ перваго взгляда видно, что стиль этихъ работъ произошелъ вообще отъ архаически-оріентизирующаго греческаго, и что нѣкоторыя частности выполнены въ этомъ стилѣ, тогда какъ другія, какъ напр. шляпы и шлемы на изображенныхъ фигурахъ, положительно варварскія, въ данномъ случаѣ, иллирійско-венетскія; и неуклюжесть формъ, представляющихъ въ фигурахъ звѣрей пропорціи болѣе правильныя, чѣмъ въ фигурахъ людей, причемъ человѣческія лица отличаются сильно выступающими впередъ носами, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что предъ нами произведеніе чисто-мѣстнаго искусства ограниченной области Сѣверной Италіи.



Ситула изъ Чертозы близъ Болоньи. По Ранке.

Издѣлія изъ листовой бронзы, украшенныя фризами съ изображеніями только дѣйствительныхъ или фантастическихъ животныхъ, гораздо многочисленнѣе, чѣмъ произведенія, о которыхъ мы только-что говорили. Но тогда какъ гравировка на вышеупомянутыхъ ситулахъ, несмотря на всю неумѣлость рисунка, отличается увѣренностью и сознательностью техническихъ пріемовъ, работа на многихъ изъ этихъ вещей ограничивается бѣглымъ царапаніемъ или пунктиромъ.

Мы вернемся къ издѣліямъ этого стиля, производившимся тогда въ альпійскихъ мѣстностяхъ нынѣшней Австріи, когда будемъ говорить о галльштаттскомъ стилѣ. Но необходимо теперь же упомянуть о крышкѣ ведра изъ Галльштата, находящейся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ. На ней изображены четыре четвероногія животныя, идущія одно за другимъ: сфинксъ, крылатый левъ и два обыкновенныхъ оленя. Согласно часто соблюдавшемуся въ этомъ родѣ искусства правилу, животныя травоядныя отмѣчены тѣмъ, что у нихъ во рту вѣтви, а у плотоядныхъ—части ногъ животныхъ или человѣка. На означенномъ рисункѣ, у оленей во рту — растенія въ видѣ пальметъ восточнаго характера, а у крылатаго льва — бедро какого-то животнаго. Все это, какъ говоритъ Гёрнесъ, „изображено такъ прекрасно и совершенно, какъ только можетъ быть прекрасно и совершенно произведеніе разсматриваемой художественной группы". Разумѣется, отъ истинной красоты и истиннаго совершенства тутъ такъ же далеко, какъ и отъ вполнѣ варварской примитивности. Во всякомъ случаѣ, этрурское искусство этой поры представляется болѣе сильнымъ и болѣе способнымъ къ развитію.

Подобно тому, какъ эллинистическое искусство III-го вѣка до Р. Х. покорило себѣ Италію и весь міръ, этрурское получило господство во всей Средней Италіи. До этого времени у Рима еще не было своего собственнаго искусства. Но сущность и пріемы этрурскаго искусства нелегко опредѣлить. Нерѣдко мы воображаемъ себѣ, что имѣемъ дѣло съ своеобразными формами ничтожнаго, грубаго, расположеннаго къ реализму народа, между тѣмъ какъ при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи въ нихъ можно открыть уже знакомыя намъ отдѣльныя черты искусства восточнаго побережья Средиземнаго моря, между прочимъ и Греціи. Нѣкоторыя произведенія, считавшіяся прежде главными образцами этрурскаго ваянія, какъ напр. знаменитая бронзовая Химера во флорентійскомъ музеѣ, или миѳологическіе и аллегорическіе рельефы на бронзовыхъ доскахъ въ археологическомъ кабинетѣ въ Перуджіи, теперь признаны всѣми за греческія, ввезенныя въ Этрурію. Мы видѣли, какая масса восточныхъ металлическихъ издѣлій, щитовъ и чашъ, въ которыхъ мы узнаемъ продукты финикійской художественной ремесленности (ср. стр. 515), таилась въ древнѣйшихъ этрурскихъ гробницахъ съ камерами; точно также намъ уже извѣстно, что десятки и сотни тысячъ расписныхъ греческихъ глиняныхъ сосудовъ сохранились отъ гибели вмѣстѣ со множествомъ другихъ вещей греческаго происхожденія въ нѣсколько болѣе позднихъ гробницахъ Этруріи. Помимо этого, нельзя отрицать, что, на ряду съ греческимъ искусствомъ, на развитіе этрурскаго имѣло вліяніе и финикійское. Тѣмъ не менѣе все яснѣе и яснѣе обнаруживается, что именно древне-греческое искусство, находившееся само подъ вліяніемъ Востока, въ особенности древне-іоническое искусство, было воспитателемъ этрурскаго. Киме (Кумы), наиболѣе выдвинувшаяся на сѣверъ іоническая колонія въ Южной Италіи, находилась уже весьма

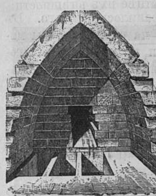
близко отъ границъ средне-италійской культуры, и южно-италійскіе велико-греки поддерживали торговыя сношенія между Этруріей и греческой метрополіей въ гораздо большой степени, чѣмъ мы до сихъ поръ предполагали. При всемъ томъ, этрурское искусство имѣетъ цѣлый рядъ собственныхъ характерныхъ особенностей. Оно разработывало нѣкоторыя представленія, совершенно чуждыя воззрѣніямъ грековъ; въ немъ встрѣчаются образы, принадлежащіе только этрурской миѳологіи, какъ напр. демоны преисподней, вооруженные молотами; оно передѣлываетъ греческія формы тамъ, гдѣ пытается усвоить ихъ, невольно лишая стиль идеалистичности и замѣняя его сухою и грубою любовью къ дѣйствительности, но вмѣстѣ съ тѣмъ остается въ пеленкахъ архаизма въ то время, когда греческое искусство уже успѣло сбросить съ себя послѣднія его узы.

Памятниковъ этрурскаго зодчества сохранилось немного. Въ стѣнахъ городовъ древней Этруріи, высившихся на ея горахъ, мы можемъ прослѣдить всѣ ступени циклопической и правильной полигональной кладки, неправильнаго и правильнаго наслоенія горизонтальныхъ рядовъ плитъ. Лучшіе образцы правильной полигональной кладки представляютъ городскія стѣны Козы и Пренесте (Палестрины). Неправильное наслоеніе плитъ мы находимъ напр. въ стѣнахъ Фезулъ (Фьезоле), Перузіи, Волатерръ (Вольтерры), Кортоны и Ветулоніи. Правильное наслоеніе плитъ, отличавшееся въ Этруріи обыкновенно тѣмъ, что отесанныя съ четырехъ сторонъ плиты обращены кнаружи поперемѣнно своими длинными прямоугольными и короткими квадратными сторонами, встрѣчается въ Фалеріяхъ и въ Ардеѣ, а также въ древнѣйшихъ частяхъ стѣнъ самаго Рима. Ноакъ высказываетъ предположеніе, что этотъ способъ кладки заимствованъ въ Средней Италіи отъ нѣсколько болѣе ранней греческой манеры строить стѣны и что, поэтому, ни одна изъ этрурскихъ стѣнъ съ горизонтальною кладкою не возведена раньше V-го столѣтія до Р. Х. Особенною заслугою этрусковъ до сего времени считалось то, что они прежде всѣхъ въ Европѣ стали употреблять настоящій сводъ, сложенный изъ клинообразно отесанныхъ камней. Ихъ считали даже изобрѣтателями свода.

Теперь, когда намъ извѣстно, что искусство сооружать своды существовало на дальнемъ Востокѣ въ теченіе уже многихъ вѣковъ, остается только поставить вопросъ: когда именно и какимъ путемъ это искусство проникло въ Этрурію? Марта̀, въ своемъ обстоятельномъ сочиненіи объ этрурскомъ искусствѣ, принимаетъ, что и въ этомъ случаѣ посредниками были финикіяне. Однако въ новѣйшее время, особенно послѣ изслѣдованій Ноака, становится все болѣе и болѣе вѣроятнымъ, что греки были учителями этрусковъ и въ отношеніи сооруженія сводовъ. Мы уже видѣли (ср. стр. 493), что древнѣйшіе греческіе своды въ городскихъ стѣнахъ Акарнаніи относятся къ V-му столѣтію до Р. Х., а къ болѣе древней порѣ нельзя отнести ни одинъ изъ клинчатыхъ сводовъ

Этруріи. Громадная Cloaca Maxima въ Римѣ съ ея прекраснымъ сводомъ и тріумфальная арка въ Вольтеррѣ съ тремя головами на ея начальныхъ камняхъ и на замковомъ камнѣ въ нынѣшнемъ ихъ видѣ должны быть отнесены не дальше какъ къ эллинистической эпохѣ.

Но мѣстное зодчество въ древней Этруріи прибѣгало къ сводамъ такъ же рѣдко, какъ и искусство Греціи. Кромѣ сточныхъ каналовъ, каковы напр. каналы Марты близъ Гравискъ и Cloaca Maxima въ Римѣ, сводъ, съ одной стороны, встрѣчается лишь въ позднѣйшихъ гробницахъ, какова напр. „Пиѳагорова гробница“ въ Корнето, съ другой стороны, въ аркахъ воротъ, каковы арки въ городскихъ стѣнахъ въ Волатеррахъ, Фалеріяхъ, Тарквиніяхъ (Корнето), Фезулахъ, и во входахъ нѣкоторыхъ гробницъ Перузіи, Кортоны и Клузіума (Кьюзи). Въ подготовительныхъ формахъ и здѣсь нѣтъ недостатка. Ложный сводъ, образованный выступами верхнихъ плитъ надъ нижними, встрѣчается во многихъ гробницахъ, напр. въ гробницѣ Регулини-Галасси въ Цере (Черветри); затѣмъ мы находимъ „готически“ стрѣльчатый сводъ въ извѣстномъ сооруженіи надъ источникомъ въ Тускулумѣ, въ Альбанскихъ горахъ (см. рис. на этой стр.) и въ капитолійской колодезной камерѣ, впослѣдствіи перестроенной, въ такъ называемомъ Туллiанумѣ, въ Римѣ. Гробница Кампана, въ Вейяхъ, крыта ложнымъ сводомъ другого рода: онъ вплоть до замыкающаго камня образуется выступами плитъ другъ надъ другомъ, но этотъ камень имѣетъ въ разрѣзѣ клиновидную форму, хотя, конечно, не играетъ роли настоящаго, скрѣпляющаго сводъ замка.



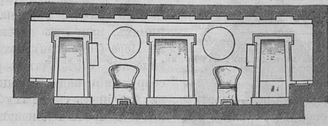
Каменный сводъ камеры надъ источникомъ въ Тускулумѣ. По Канинѣ.

Объ этрурской архитектурѣ даютъ намъ понятіе главнымъ образомъ кладбища (некрополи), которыя, занимая обширныя пространства, отмѣчаютъ собою мѣстонахожденія прежнихъ главныхъ центровъ страны. Ни одинъ народъ, кромѣ египтянъ, не относился съ такимъ уваженіемъ къ мѣстамъ погребенія своихъ покойниковъ, какъ этруски. Ихъ усыпальницы представляютъ собой подражанія жилищамъ. Гдѣ это было возможно, ихъ высѣкали въ скалахъ; въ другихъ мѣстахъ ихъ крыли ложными или настоящими коробовыми сводами; нерѣдко то были четырехугольныя сооруженія изъ плитъ, какъ напр. въ Орвіето, или земляныя насыпи (tumuli) на кругломъ, просто профилированномъ основаніи, какъ напр. въ Монтароцци, близъ Корнето; однако тамъ, гдѣ онѣ устроены въ натуральной скалѣ, какъ напр. въ некрополяхъ близъ Витербо, входъ въ нихъ нерѣдко отдѣланъ въ видѣ художественно украшеннаго фасада, высѣченнаго въ скалѣ.

Къ числу громаднѣйшихъ изъ гробницъ съ земляной насыпью,

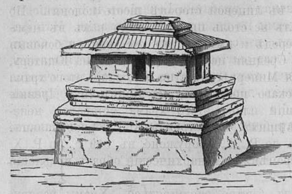
сохранившихся въ Этруріи, принадлежитъ „Кукумелла“, неподалеку отъ Вульчи. По описаніямъ древнихъ авторовъ, гробница Порсены состояла изъ пяти пирамидальныхъ башенъ на четырехугольномъ подножіи, причемъ четыре изъ нихъ находились по угламъ, а пятая въ срединѣ. Позднимъ римско-эллинистическимъ потомкомъ такого устройства можетъ считаться такъ называемая „гробница Горацієвъ и Куріацієвъ“ въ Альбано, съ ея пятью конусами на квадратномъ основаніи. Изъ фасадовъ гробницъ, высѣченныхъ въ скалахъ, въ некрополяхъ близъ Витербо, фасады въ Кастель-д'Ассо замѣчательны по своимъ тяжелымъ, трехсоставнымъ карнизамъ, тогда какъ гробница въ Норкіи отличается фасадомъ, похожимъ на фасадъ дорическаго храма (съ дентикулами надъ триглифами).

Внутренность этрурскихъ гробницъ еще любопытнѣе ихъ внѣшности. Камеры въ нихъ устраивались по образцу жилыхъ покоевъ. Умершихъ, или ихъ саркофаги, или же урны съ ихъ пепломъ, помѣщали на скамьяхъ у стѣнъ, или въ нишахъ въ родѣ альковovъ, причемъ въ изобиліи окружали ихъ разною домашнею утварью. Двери, настоящія и фальшивыя, были обрамлены наличниками, имѣвшими въ верхней своей части выступы въ сторону, справа и слѣва (см. рис. на этой стр.). Въ одной изъ гробницъ въ Черветри высѣчены въ скалѣ красивой формы сѣдалища (см. тотъ же рисунокъ). Крыша съ внутренней стороны представляла собою подражаніе устройству деревянныхъ крышъ этрурскихъ домовъ, о внѣшнемъ видѣ которыхъ даютъ намъ понятіе нѣкоторыя урны для пепла. Подпорами потолка служили столбы, какъ напр. въ Черветри, или колонны, какъ въ Бомарцо, причемъ на немъ можно различать вырубленныя въ скалѣ балки и прочія подробности устройства деревянныхъ потолковъ. Нерѣдко встрѣчаются также потолки съ настоящими кассетами. Одна изъ гробницъ въ Корнето даетъ намъ понятіе о внутреннемъ видѣ описаннаго Витрувіемъ (VI, 3) этрурскаго атрія съ его отверстіемъ для свѣта въ потолкѣ, еще не подпертомъ колоннами; о наружности же его мы можемъ составить себѣ представленіе по одной урнѣ въ видѣ дома, найденной въ Кьюзи и хранящейся во флорентійскомъ музеѣ (см. верхній рис. на стр. 522). Другая урна въ видѣ дома, въ той же коллекціи, доказываетъ, что существовали также дома съ фронтономъ и безъ отверстія для свѣта въ крышѣ, которые получали освѣщеніе чрезъ широкія окна въ боковыхъ стѣнахъ или чрезъ открытыя галереи.



Внутренность погребальной камеры въ Черветри.
По Канинѣ.

Съ архитектурой храмовъ этрусковъ мы можемъ познакомиться по ихъ описанію у Витрувія (IV, 7). Замѣчательно, что этотъ римскій писатель признаетъ особый этрурскій стиль храмовъ; съ своей стороны, наши археологи производятъ этрурскій, т. е. древне-италійскій храмъ, не отъ жилого дома, какъ греческій, а отъ „templum", т. е. отъ извѣстной, ограниченной части небеснаго свода, на которой авгуры наблюдали полетъ птицъ. Вообще этрурскій храмъ существеннымъ образомъ отличается отъ греческаго. На его высокое основаніе ведетъ лѣстница, устроенная только съ одной, лицевой стороны. Поднявшись по этой лѣстницѣ, мы вступаемъ прежде всего въ портикъ съ фронтономъ, поддерживаемымъ четырьмя колоннами, — портикъ, имѣющій въ своей глубинѣ еще двѣ или нѣсколько колоннъ. Каждый изъ трехъ промежутковъ между колоннами фасада ведетъ ко входной двери въ одну изъ трехъ целлъ, расположенныхъ рядомъ и изъ которыхъ каждая посвящена одному божеству, а нерѣдко и тремъ божествамъ за разъ. Средній интервалъ между колоннами и средняя целла — шире боковыхъ. Задняя стѣна всего зданія — глухая, но лицевая колоннада нерѣдко продолжается и по его бокамъ. Такъ какъ вся верхняя часть храма обыкновенно строилась изъ дерева и затѣмъ богато раскрашивалась, то колонны были тонки и стройны, а промежутки между ними широки. Этрурская колонна, какъ ее описываетъ Витрувій, лишь до нѣкоторой степени сходна съ найденными, напр. въ Кукумеллѣ, близъ Вульчи (см. нижн. рис. на этой стр.). База этихъ послѣднихъ состоитъ изъ толстой круглой подушки, заключенной между двумя круглыми пластинами. Стержень колонны гладкій. При переходѣ отъ него къ капители, подъ сильно стянутой шейкой идутъ два кольца. Самая капитель состоитъ изъ довольно низкаго дорическаго эхина и высокой абаки. Но кромѣ такихъ колоннъ, въ Этруріи встрѣчаются также свободно обработанные столбы и колонны, смахивающіе на дорическіе, іоническіе и коринѳскіе; равнымъ образомъ и этрурскіе храмы, откопанные въ послѣднее время въ нѣкоторыхъ пунктахъ, напр. въ Алатри, Чивита-Кастеланѣ, Фалеріяхъ и Марцаботто, свидѣтельствуютъ о томъ, что архитектура древне-италійскихъ храмовъ вовсе не такъ строго держалась



Урна въ видѣ дома изъ Кьюзи, во флорентійскомъ музеѣ. По Мартà.

Колонна изъ Кукумеллы близъ Вульчи. По Любке въ „Geschichte der Architectur".

опредѣленныхъ формъ, какъ это можно было бы подумать, основываясь на описаніяхъ Витрувія.

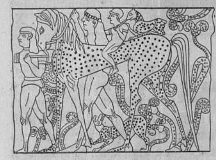
Знаменитѣйшимъ изъ храмовъ этрурскаго стиля былъ храмъ Юпитера на капитолійскомъ холмѣ, въ Римѣ. По реставраціи Марта, онъ отличался отъ нормальнаго типа храмовъ колоннадой, окружавшей его съ трехъ сторонъ и имѣвшей въ лицевой сторонѣ шесть колоннъ. По Дурму, планъ этого храма былъ не столь простой, такъ какъ въ немъ средняя целла выдавалась впередъ и имѣла, такъ же, какъ и боковыя целлы, свой портикъ in antis. Средняя целла была посвящена Юпитеру, боковыя — одна Юнонѣ, другая Минервѣ. Остатки основанія этого храма сохранились въ саду германскаго посольства на Капитоліи. Древніе писатели сообщаютъ, что общій планъ этого храма оставался неизмѣннымъ при всѣхъ позднѣйшихъ перестройкахъ. Первоначальное его зданіе, сгорѣвшее въ 83 г. до Р. Х., сооружено въ 509 г. до Р. Х. То было время, когда Римъ перемѣнялъ монархическій образъ правленія на республиканскій.

Съ этой поры Римъ началъ быстро расширяться. Храмы воздвигались одинъ за другимъ. Храмъ Сатурна на капитолійской сторонѣ форума сооруженъ въ 497 г., храмъ Кастора на палатинской сторонѣ форума — въ 492 г. Въ 496 г. выстроенъ храмъ Цереры, извѣстный единственно по литературнымъ источникамъ; несмотря на всѣ его живописныя и скульптурныя украшенія работы грековъ Горгаса и Дамофила, это былъ, по свидѣтельству Витрувія, настоящій этрурскій храмъ, „съ виду разползшійся, плоскій, низкій и широкій“. Его греческія скульптурныя украшенія были большою новизною. Плиній ясно говорить, что до тѣхъ поръ все въ Римѣ носило этрурскій характеръ.

Въ 390 г. до Р. Х. Римъ былъ разрушенъ галлами. Но, обстроившись снова уже въ IV-мъ вѣкѣ изъ туфа и пеперина и постепенно проникаясь эллинистическимъ духомъ, онъ вообще сохранялъ все еще древне-италійскій видъ. Въ началѣ III-го вѣка воздвигнуто въ Римѣ много зданій. Только съ 302 по 290 до Р. Х. въ этомъ пышно-расцвѣтавшемъ городѣ появилось восемь новыхъ храмовъ. Но дошедшія до насъ отъ той поры развалины римскихъ построекъ слишкомъ ничтожны для какихъ-бы то ни было выводовъ.

Наиболѣе внушительные изъ всѣхъ древне-италійскихъ художественныхъ произведеній — остатки этрурской стѣнной живописи, пережившіе цѣлыя тысячелѣтія въ тиши и потемкахъ гробницъ. Мало того, эта стѣнная гробничная живопись этрусковъ, хотя и представляется не болѣе, какъ ремесленническимъ подражаніемъ погибшему надземному искусству, принадлежитъ къ самымъ цѣннымъ остаткамъ всей античной живописи, развитіе которой мы можемъ прослѣдить сколько-нибудь связно только по этимъ остаткамъ, начиная съ VI-го вѣка вплоть до эллинистической эпохи.

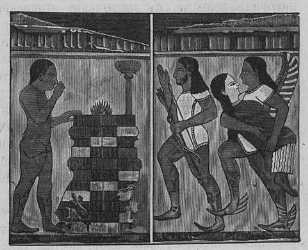
Значительное большинство гробницъ, украшенныхъ стѣнными картинами, находится въ некрополѣ Тарквиній (Конето); затѣмъ слѣдуютъ Клузіумъ (Кьюзи), Цере (Черветри), Вульчи и Орвіето. Въ гробницахъ другихъ кладбищъ стѣнныя картины встрѣчаются лишь въ единичныхъ случаяхъ. Въ техническомъ отношеніи, эти картины представляютъ собою, если не считать терракоттовыхъ плитокъ изъ Черветри, настоящія фрески, писанныя по сырой извести, хотя мѣстами онѣ нѣсколько подправлены темперою. Фонъ стѣнъ былъ обыкновенно бѣлый или желтоватый. Краски, въ которыхъ картины выступали на этомъ фонѣ, были сперва немногочисленны: темно-коричневая, красная и желтая; затѣмъ появились синяя, сѣрая, бѣлая, потомъ красная различныхъ оттѣнковъ и, наконецъ, зеленая; въ заключеніе, этрурскіе живописцы научились получать различные оттѣнки переходныхъ тоновъ посредствомъ смѣшиванія основныхъ красокъ между собою. Поразительна въ этой живописи произвольная, а иногда и противуестественная, но приспособленная къ искусственному освѣщенію подземныхъ помѣщеній окраска животныхъ и растеній.


Стѣнная картина въ „Grotta Campana“, въ Вейяхъ. По Мартà.

Живопись въ этрурскихъ гробницахъ древнѣйшаго времени брала для себя сюжеты или изъ вседневной жизни, или изъ погребальныхъ обрядовъ. Иногда картины представляютъ положеніе покойника на носилки, иногда погребальное шествіе; даже и пиршества, танцы, атлетическія игры, изображенія которыхъ, встрѣчающіяся очень часто, или заимствованы изъ похоронныхъ обрядовъ, или, подобно тому, какъ мы видѣли это въ Египтѣ, воспроизводятъ ту жизнь, которую родные покойника желали ему за гробомъ. Вскорѣ стали появляться совершенно этрурскія крылатыя божества смерти, свѣтлыя и мрачныя. Собственно богомъ подземнаго царства являлся этрурскій Харонъ съ молотомъ въ рукахъ, крылатый или неокрыленный. Сюжеты, почерпнутые изъ греческихъ миѳовъ, начали изображаться только въ эллинистическую эпоху.

Стилистическое развитіе этой стѣнной живописи, очевидно, находилось въ связи съ греческой живописью на вазахъ. Какъ мы уже видѣли, начиная съ VI-го вѣка до Р. Х., расписные греческіе сосуды ввозились въ Этрурію тысячами. Вслѣдствіе этого, этрурская стѣнная живопись начинается съ подражанія живописи на вазахъ такъ называемаго „коринѳскаго“ греческаго стиля, впадающаго въ восточный. Стѣнная живопись въ „Grotta Campana“, въ Вейяхъ, съ ея пѣгими конями, сфинксами и пантерами, съ ея узорами, состоящими изъ усиковъ стилизированныхъ цвѣтовъ, бутоновъ и стеблей лотоса, съ ея отвращеніемъ отъ пустоты угловыхъ пространствъ, съ ея тремя простыми красками

на желтовато-сѣромъ фонѣ, произошла именно на этой почвѣ и принадлежитъ вѣроятно концу VI-го вѣка (см. рис. на стр. 524). Затѣмъ вступаетъ въ силу вліяніе древнѣйшей аттической вазовой живописи. Изображенія въ одной гробницѣ въ Цере, написанныя на глиняныхъ доскахъ, изъ которыхъ шесть находятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, по внѣшности приближается къ черно-фигурной вазовой живописи болѣе свободнаго стиля. Они относятся къ началу V-го вѣка. Мужскія фигуры написаны однако не черной краской по красному фону, но красной по свѣтлому; женское тѣло и здѣсь исполнено бѣлой краской, а профильное положеніе всѣхъ фигуръ, глаза которыхъ нарисованы такъ, какъ они представляются en face, стоитъ по техникѣ своей на одной ступени развитія съ греческой черно-фигурной живописью на вазахъ; только фигуры съ широкими бедрами здѣсь болѣе округлы и приземисты; такъ напр. погребальное жертвоприношеніе, съ крылатымъ демономъ, несущимъ умершую женщину на рукахъ (см. рис. на этой стр.), — чисто этрурское, какъ и костюмы его фигуръ.



Стѣнная живопись одной изъ гробницъ въ Цере, въ Луврскомъ музеѣ. По Марта.

Въ теченіе V-го вѣка происходитъ болѣе свободное архаическое развитіе. Стиль картинъ, характеризующій это время, принято называть туско-архаическимъ. Въ основѣ этихъ изображеній, разумѣется, лежатъ также формы стиля греческой черно-фигурной вазовой живописи, но содержаніе и чувство, отчасти также типы лицъ и формы тѣла, остаются національно-этрурскими. Изъ картинъ, найденныхъ въ Корнето, сюда относятся сцены похоронныхъ обрядовъ въ Grotta del morto, отличающіяся все еще немногочисленностью красокъ, охотничьи сцены, танцы и игры въ Grotta delle iscrizioni, съ ихъ произвольными многоцвѣтными тонами, сцены раздачи призовъ въ Grotta del barone, блещущія яркими красками, и оживленныя изображенія воинскихъ игръ въ Grotta degli auguri. Изъ картинъ, открытыхъ въ гробницахъ Кьюзи, сюда можно отнести сцены атлетическихъ игръ въ Grotta della scimia.

Картины въ „Гробницѣ расписанныхъ вазъ“, въ Корнето, принадлежатъ уже къ болѣе зрѣлымъ произведеніямъ въ болѣе выраженномъ греческомъ вкусѣ. Здѣсь, на стѣнахъ, изображены греческія вазы съ

черными фигурами, подобныя тѣмъ, которыя на самомъ дѣлѣ найдены въ этой гробницѣ, и тѣ же тѣлодвиженія въ танцахъ, какія мы видимъ на изображенныхъ здѣсь греческихъ вазахъ, тутъ же повторяются этрурскими танцующими фигурами, написанными на стѣнахъ; кажется, какъ будто художникъ самъ указываетъ на источникъ своего искусства.

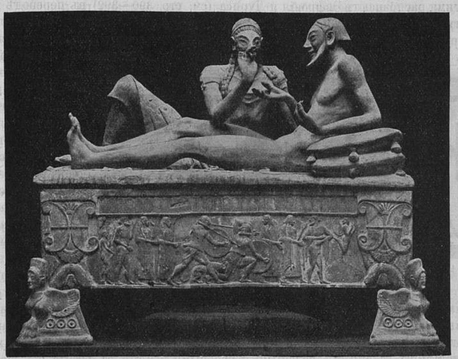
За туско-архаическимъ стилемъ слѣдуетъ туско-греческій стиль. На этрурскую стѣнную живопись обнаруживаетъ вліяніе строгій стиль красно-фигурной вазовой живописи. Въ изображеніяхъ туско-греческаго стиля распознаютъ Эвфронія и Дуриса (см. стр. 390—392) въ переводѣ на этрурскій языкъ. Но и въ отношеніи содержанія національно-этрурскій элементъ начинаетъ отступать на задній планъ. Является мысль, что этруски этого времени мало-по-малу эллинизируютъ свои нравы, пиршества, пляски, игры. Картины этихъ группъ, болѣе изобилующія красками (являются красная киноварь и зеленая), еще отличаются архаической скованностью формъ. Относятся онѣ къ IV-му столѣтію. Къ числу

Стѣнная живопись изъ „Tomba Casuccini" въ Кьюзи. По „Monumenti dell' Instituto", V, табл. XXXIII.

такихъ картинъ принадлежатъ напр. открытыя въ Корнето изображенія танцевъ и музыки въ Grotta del citaredo, съ фигурами, все еще отличающимися постаринному сильнымъ развитіемъ бедеръ, сцены конскихъ ристалищъ съ синими, зелеными и красными конями въ Grotta del corso delle bighe, пляски и пиршества въ Grotta del triclinio, въ которыхъ произвольность красокъ бросается въ глаза, но тѣмъ неменѣе видимо сообразована съ требованіями декоративности. Среди относящихся сюда картинъ, открытыя въ 1866 г. въ Tomba dei cacciatori, въ Корнето, представляютъ собою нѣчто особенное: на свѣтломъ фонѣ изображены рыбаки, охотники и купальщики въ ландшафтной обстановкѣ съ моремъ и скалами. Море намѣчено неправильными волнообразными линіями. На скалахъ растутъ цвѣты и травы. Въ воздухѣ порхаютъ птицы. Такъ какъ рисунокъ фигуръ, попрежнему архаическій, не позволяетъ отнести эти картины, отражающія во всякомъ случаѣ болѣе древнюю ступень греческаго развитія, дальше, чѣмъ къ IV-му вѣку, то еще Рейшъ совершенно справедливо приводилъ ихъ въ доказательство того, что со временъ Аполлодора и Зевксиса ландшафтный фонъ не былъ совершенно чуждъ греческой живописи. Рядъ раз-

сматриваемыхъ произведеній заканчивается картинами гробницы Tomba Casuccini, въ Кьюзи (см. рис. на стр. 526), древнѣйшими изъ этрурскихъ стѣнныхъ картинъ, въ которыхъ мы видимъ правильное перспективное изображеніе глазъ. Это доказываетъ, что на дорогу къ полной свободѣ, проложенную себѣ этрурскимъ искусствомъ только въ эллинистическомъ III-мъ вѣкѣ, вступила также и стѣнная живопись.

Народъ, наполнявшій усыпальницы своихъ мертвецовъ картинами, передававшими въ краскахъ земное существованіе, разумѣется, украшалъ



Саркофагъ изъ Черветри въ Британскомъ музеѣ. Со фотографіи Stereoscopical Company въ Лондонѣ.

произведеніями живописи также свои храмы и жилища. Но, вмѣстѣ съ жилищами, превратились въ прахъ ихъ стѣнныя картины, и только по разсказамъ Плинія мы знаемъ, что въ его время еще существовали въ Цере древнія храмовыя картины, и что также въ Римѣ еще въ 500 г. до Р. Х. находилась въ храмахъ древне-греческая живопись. Южно-италійскіе греки Горгасъ и Дамофилъ около этого времени украсили своими картинами храмъ Цереры въ Римѣ. Съ теченіемъ времени даже знатные римскіе граждане стали посвящать себя живописи. Фабій Пикторъ, въ концѣ IV-го вѣка до Р. Х., расписалъ храмъ богини Салусъ. Надо полагать, что эта живопись была также проникнута духомъ древней строгости.

Этрурское ваяніе долго находилось подъ вліяніемъ греко-

iоническаго архаизма. Около 500 г. до Р. Х. главнымъ матерiаломъ ваянiя была глина. Большiя терракоттовыя группы сидящихъ на тронахъ статуй въ капитолiйскомъ храмѣ Юпитера, въ Римѣ, были приписываемы нѣкоему Волканiю (или Вулькѣ) изъ Вейевъ. Этрурскiя большiя терракоттовыя фигуры сохранились главнымъ образомъ на крышкахъ саркофаговъ. Знаменитѣйшiя изъ скульптуръ этого рода происходятъ изъ Черветри и хранятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, и въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Чета супруговъ, представленныхъ сидящими на ложѣ, исполнена архаически и неправильна по пропорцiямъ, но очень жизненна (см. рис. на стр. 527). Въ этой и подобныхъ ей группахъ, равно какъ и въ отдѣльныхъ статуяхъ, легко подмѣтить всѣ основныя черты древне-греческаго стиля, но столь же ясно различаемъ мы въ нихъ свойственное этрускамъ простое и вѣрное понимание дѣйствительности.

Бронзовая волчица въ Palazzo dei Conservatori, въ Римѣ. Съ фотографiи Алинари.

Объ этрурскихъ произведенiяхъ литья изъ бронзы даютъ намъ понятiе нестолько дошедшiе до насъ его образцы, сколько указанiя, находимыя въ письменныхъ источникахъ. Единственнымъ произведенiемъ въ своемъ родѣ остается до сего времени бронзовая волчица во Дворцѣ деи-Консерватори римскаго Капитолiя (см. рис. на этой стр.). Волчица, кормящая своимъ молокомъ Ромула и Рема, была символомъ Рима. Но въ этомъ изваянiи, о которомъ было говорено такъ много, фигуры братьевъ-близнецовъ прибавлены въ XVI-мъ столѣтiи художникомъ Гульельмо делла-Порта. Нѣкоторые признаютъ „Капитолiйскую волчицу“ чисто-греческою работою, другiе же видятъ въ ней произведенiе даже христiанскихъ Среднихъ Вѣковъ. Всего вѣроятнѣе, что она исполнена грекомъ-iонiйцемъ около 500 г. до Р. Х. въ Средней Италiи для Рима, и мы, вмѣстѣ съ Петерсеномъ, полагаемъ, что это — то самое древнее изваянiе, которое въ 65 г. до Р. Х. было опрокинуто и повреждено въ капитолiйскомъ храмѣ ударомъ молнiи.

Изъ этрурскихъ каменныхъ изваянiй этой древнѣйшей эпохи прежде всего заслуживаютъ упоминанiя известняковыя надгробныя стелы, сверху округленныя, украшенныя рельефами, встрѣчающiяся по одиночкѣ въ Тосканѣ и находимыя въ большомъ количествѣ въ мѣстахъ этрурской осѣдлости близъ Болоньи. Тосканскiя стелы этого рода, напр. хранящiяся въ палаццо-Буонарроти, во Флоренцiи, представляютъ изображенiя одиночныхъ фигуръ сильныхъ, приземистыхъ воиновъ, съ длинными волосами, широкими бедрами, въ строго-профильномъ положенiи. Надгробныя стелы изъ Чертозы близъ Болоньи украшены низко-

рельефными, обрамленными волнистою лентою изображеніями воинскихъ игръ, сраженій, сценъ выступленія въ походъ и прощанія, въ которыхъ отражаются всѣ фазы развитія греческаго языка формъ вплоть до персидскихъ войнъ, но въ исполненіи скорѣе ремесленномъ, чѣмъ художественномъ. Познакомиться съ этими произведеніями можно лучше всего въ болонскомъ музеѣ.

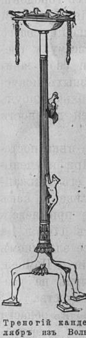
Обращаясь, въ заключеніе, къ произведеніямъ этрурской художественной промышленности, замѣтимъ, что, благодаря обычаю этрусковъ помѣщать въ усыпальницахъ всякаго рода предметы домашняго обихода, дошло до насъ отъ этого народа огромное количество художественно исполненной утвари. Мы уже видѣли, что многія изъ относящихся къ ней вещей — финикійскаго, многія греческаго происхожденія, причемъ большинствомъ всѣхъ сохранившихся глиняныхъ сосудовъ мы обязаны именно этрурскимъ гробницамъ. Мы познакомились также съ первобытной доисторической мѣстной керамикой. Изъ нея постепенно развилась національная этрурская керамика, процвѣтавшая до конца IV-го столѣтія на ряду съ греческою. Цвѣтущій періодъ вазъ „bucchero nero“, которыя мы встрѣчаемъ во Флорентійскомъ музеѣ, падаетъ на VI-ое и V-ое столѣтія. Глина, изъ которой онѣ сдѣланы, — совершенно черная. Рельефныя изображенія, которыми онѣ сплошь покрыты, сперва имѣютъ восточный характеръ, а потомъ постепенно эллинизируются, не выходя однако изъ границъ архаизма (см. рис. на этой стр.). Въ V-мъ вѣкѣ такія вазы фабриковались главнымъ образомъ въ Клузіумѣ (Кьюзи). По всему сосуду мы видимъ разбросанныя фигуры людей и животныхъ, головы и маски, розетки и кольца, соотвѣтственно требованіямъ декоративности, но обыкновенно безъ всякой внутренней связи. Во многихъ случаяхъ можно замѣтить, что прототипами издѣлій этого рода служили металлическіе сосуды Востока. Разновидность вазъ „bucchero nero“ составляютъ „издѣлія Полледрары“, которымъ далъ это названія Сесиль Смисъ; они изготовлялись частью изъ красной глины, но покрывались чернымъ лакомъ и украшались цвѣтными рельефами; производство ихъ было сосредоточено въ Вульчи (Полледрарѣ).

Ваза буккеро-неро этрурскаго музея во Флоренціи. По Марта.

Само собою разумѣется, что этруски пытались подражать расписнымъ греческимъ глинянымъ вазамъ, которыя къ нимъ привозились во множествѣ. Сосуды этого рода, въ которыхъ подражаніе сказывается появленіемъ среди рисунковъ этрурскихъ фигуръ, какъ напр. крылатаго бога съ молотомъ, а также этрурскихъ надпи-

сей, относятся однако лишь къ самой послѣднему времени вазовой живописи.

Изготовленіе издѣлій изъ бронзы получаетъ въ Этруріи съ VI-го вѣка сильное развитіе въ національномъ духѣ. „Тирренскіе" канделябры были извѣстны въ V-мъ вѣкѣ даже грекамъ. Происходящій изъ Вольтерры канделябръ въ этрурскомъ музеѣ во Флоренціи имѣетъ три ножки въ видѣ человѣческихъ ногъ (см. рис. на этой стр.). Къ его стройной каннелированной колоннѣ придѣлана взбирающаяся вверхъ лисица, преслѣдующая пѣтуха, помѣщеннаго нѣсколько выше. На краяхъ вѣнчающей канделябръ чаши сидятъ голуби. Раздѣленная на три части ножка канделябра въ Грегоріанскомъ музеѣ, въ Римѣ, состоитъ изъ трехъ откинувшихся назадъ полунагихъ женскихъ фигуръ; каннелированная колонка утверждена на головѣ фигуры стоящаго юноши и поддерживаетъ фигуру другого юноши, которому дана въ поднятую вверхъ руку чаша канделябра. Великолѣпная висячая бронзовая лампа въ музеѣ Кортоны, разсчитанная на то, чтобы смотрѣть на нее снизу, имѣетъ вокругъ главной своей чаши шестнадцать меньшихъ, добавочныхъ чашъ; не взирая на древній характеръ ея рельефныхъ украшеній, нѣкоторые изслѣдователи относятъ ее къ III-му столѣтію, но было бы правильнѣе приписывать ее къ еще болѣе раннему времени. Если смотрѣть на нее снизу, то средину ея занимаетъ голова Медузы, окруженная фризомъ съ фигурами животныхъ и волнообразной лентой. Нижняя поверхность шестнадцати небольшихъ боковыхъ чашъ украшена попеременно фигурами крылатыхъ гарпій и бородатыхъ сатировъ, выдержанными въ строгомъ стилѣ. Греческій характеръ орнаментаціи этого канделябра почти не производитъ впечатлѣнія поддѣлки подъ греческій стиль.



Треногій канделябръ изъ Вольтерры. По Мартà.

Прекрасный бронзовый треножникъ изъ Вульчи, въ Грегоріанскомъ музеѣ въ Римѣ, относится навѣрное къ V-му вѣку. Ножки его имѣютъ форму львиныхъ лапъ, опирающихся на лягушекъ. Бронзовый обручъ, охватывающій внизу прямые стержни, украшенъ тремя фигурами отдыхающихъ силеновъ. Среднія подпорки вверху, надъ вѣнчикомъ, въ волютахъ котораго желуди чередуются съ пальметтами, украшенъ тремя парами фигуръ: божескими, демоническими и человѣческими. Во всемъ произведеніи этомъ вліяніе древне-греческаго іоническаго стиля видно столь же ясно, какъ и этрурскіе вкусъ и пріемы исполненія.

2. Искусство въ Италіи отъ начала эллинистической эпохи и до конца римской республики (приблизительно 275—25 гг. до Р. Х.).

Къ началу эллинистической эпохи, Римъ, достигнувши до значенія

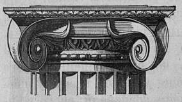
великой державы, былъ уже общепризнаннымъ владыкой и столицей Италіи. Затѣмъ, въ теченіе ближайшей трети столѣтія, постепенно происходило подпаденіе подъ власть Рима всѣхъ побережій Средиземнаго моря и городовъ какъ древне-греческой, такъ и эллинистической культуры. Но въ такой же мѣрѣ, въ какой Римъ завоевывалъ греческій міръ, греческія искусство и культура покоряли себѣ этотъ городъ. Непрерывнымъ потокомъ стекались въ молодую всемірную столицу, на берега Тибра, художественныя сокровища изъ Сиракузъ, Тарента, Коринѳа, Аѳинъ и многихъ другихъ покоренныхъ греческихъ городовъ, и она уже въ то время опередила эти города въ отношеніи постройки улицъ и мостовъ, водопроводовъ и шлюзовъ, но въ отношеніи своего украшенія художественными произведеніями еще училась всему у грековъ. Сами римляне въ такой высокой степени сознавали свою зависимость отъ грековъ какъ въ литературѣ, такъ и въ образныхъ искусствахъ, что попытки приписать имъ или этрускамъ сколько-нибудь важное участіе въ ходѣ художественнаго развитія поздней древности возбуждаютъ сильное сомнѣніе.

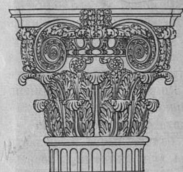
Художественное творчество Италіи въ эллинистическіе вѣка постепенно сосредоточивалось все болѣе и болѣе въ Римѣ. При изученіи италійскаго искусства этой эпохи, на ряду съ Римомъ и его ближайшими и отдаленными окрестностями, имѣютъ значеніе на сѣверѣ, какъ раньше, Этрурія, а на югѣ города Кампаніи, засыпанные при изверженіи Везувія въ 79 г. по Р. Х. и вновь откапываемые съ 1748 г., а между ними прежде всего Помпея. Нивеллировавшій все эллинизмъ изгладилъ всѣ мѣстныя различія. Художники Рима, Этруріи и Помпеи, въ своихъ произведеніяхъ, такъ сказать, только выражались на различныхъ нарѣчіяхъ одного и того же всемірнаго языка искусства.

Свою самостоятельность римляне выказали больше всего въ области з о д ч е с т в а. Въ этомъ отношеніи ихъ сдѣлала художниками непосредственная надобность. При постройкѣ какъ храмовъ, такъ и жилищъ, они сумѣли сохранить древне-италійскія основныя формы, но облекали ихъ въ греческое одѣяніе. Римскіе зодчіе научились прежде всего чувствовать, какъ эллинистическіе художники. Если Антіохъ-Эпифанъ (176—164 до Р. Х.) пригласилъ въ Аѳины римскаго архитектора Коссуція (ср. стр. 494) для постройки тамъ храма Зевсу, сооруженнаго не въ италійскомъ, а въ греческомъ стилѣ, то это доказываетъ, что названный римскій гражданинъ былъ художникъ съ греческимъ образованіемъ. Гораздо важнѣе была дѣятельность греческихъ архитекторовъ на берегахъ Тибра. Уже цѣлымъ человѣческимъ вѣкомъ позже, Метеллъ, побѣдитель лже-Филиппа, пригласилъ въ Римъ грека Г е р м о д о р а, съ тѣмъ, чтобы онъ увѣковѣчилъ тамъ память объ его побѣдѣ сооруженіемъ греческаго, украшеннаго мраморными колоннами храма Юпитера и сосѣдняго съ нимъ храма Юноны на Марсовомъ полѣ. Эти два храма обнимала одна общая колоннада, бывшая первою

изъ окружавшихъ большія мраморныя зданія въ Римѣ и начальнымъ проявленіемъ эллинизаціи римской архитектуры.

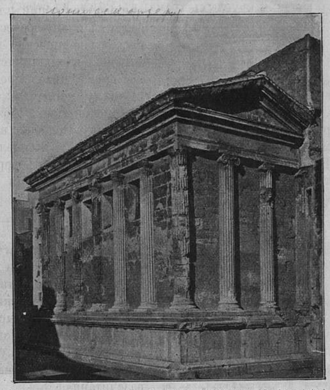
Италійскіе зодчіе въ это же время переняли отъ строителей этрурскихъ и древне-италійскихъ храмовъ пристрастіе къ высокому основанію съ ведущею на него единственною лѣстницею съ передней стороны и колоннадой только на этой сторонѣ. Принимая все болѣе и болѣе рѣшительно очертаніе прямоугольника и обращая одну изъ узкихъ его сторонъ въ сѣни, они сводили общій планъ храма все болѣе и болѣе къ плану греческаго. Дорическіе, іоническіе и коринѳскіе ордена колоннъ употреблялись въ эллинистической переработкѣ, но, кромѣ нихъ, продолжалъ примѣняться къ дѣлу четвертый орденъ, этрурскій. На италійской почвѣ можно прослѣдить самыя разнообразныя, смѣшанныя формы. Подобно вышеупомянутой пергамской галереѣ (ср. стр. 495), саркофагъ Л. Корнелія Сципіона Барбата въ Ватиканскомъ музеѣ, въ Римѣ, имѣетъ надъ дорическимъ фризомъ съ триглифами іоническій карнизъ съ дентикулами. Коринѳско-дорическій храмъ въ Пестумѣ, при своемъ общемъ италійскомъ характерѣ, представлялъ дорическій антаблементъ позднѣйшей эпохи надъ колоннами нестрогаго коринѳскаго стиля. Вообще дорическій и древне-этрурскій стили иной разъ смѣшивались въ формѣ колоннъ, которыя при дорическихъ пропорціяхъ имѣли гладкій стволъ, выступающее кольцо на шейкѣ и базу, то подобную іоническо-аттической, то утонченную до степени низкой плитки. Іоническая капитель, первоначально разсчитанная только на то, чтобы на нее смотрѣли спереди, нерѣдко бывала украшена, для одинаковости ея вида со всѣхъ сторонъ, угловыми волютами, выступающими по діагоналямъ горизонтальнаго разрѣза капители, — передѣлка, которая, какъ можно полагать, произошла въ эллинистическое время прежде всего въ Италіи (см. верхн. рис. на этой стр.). Въ коринѳской капители, аканѳовые листья становились все болѣе и болѣе мягкими и округленными, но только въ эпоху имперіи, чрезъ соединеніе ихъ съ угловыми, выступающими впередъ іоническими волютами, образовалась такъ называемая „композитная капитель“ (см. нижн. рис. на этой стр.). Фризы нерѣдко получали украшеніе, состоявшее изъ нѣсколькихъ пластическихъ лиственныхъ и фруктовыхъ гирляндъ, дугообразно свѣшивавшихся между черепами быковъ и сопровождавшихся розетками. Что этотъ важный орнаментальный мотивъ проис-


Южно-италійская іоническая капитель съ угловыми волютами. По Дурму.


Римская капитель смѣшаннаго стиля, изъ тріумфальныхъ воротъ Тита. По Баумейстеру.

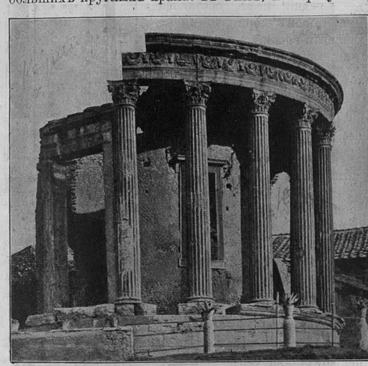
ходитъ изъ эллинистической Греціи, — доказывается напр. мраморнымъ алтаремъ театра въ Аѳинахъ, съ котораго свѣшиваются гирлянды, состоящія изъ масокъ. Мотивъ этотъ получилъ дальнѣйшее развитіе, повидимому, особенно въ Римѣ на фризахъ храмовъ и гробницъ этого времени.

Древнѣйшія изъ развалинъ храмовъ Рима, развалины храма „Великой Матери" горы Иды, основаннаго въ 203 г. до Р. Х., представляютъ собою лишь ничтожные остатки, по которымъ однако можно видѣть, что грубыя пепериновыя колонны, отдѣльныя частности которыхъ получили надлежащую форму только послѣ ихъ оштукатуриванія, были коринѳскаго ордена съ италійскимъ расположеніемъ деталей. Храмъ Аполлона въ Помпеѣ стоялъ среди прямоугольнаго двора, окруженнаго первоначально іоническими колоннами (17×9 колоннъ), на высокомъ основаніи, на которое вела открытая лѣстница въ тридцать ступеней. Верхняя галерея, окружавшая его целлу, состояла изъ коринѳскихъ колоннъ (11×6); но эта колоннада окаймляла только заднюю половину храма, такъ что передняя часть целлы выступала изъ нея впередъ въ видѣ портика италійскаго характера. Храмъ Юпитера въ Помпеѣ, относящійся къ началу перваго столѣтія до Р. Х., былъ еще совершенно италійскаго характера, и лишь нѣкоторыя его детали имѣли греческій отпечатокъ. Отъ 80—25 годовъ сохранились въ Средней Италіи и въ Римѣ различные храмы. Храмъ въ Кори, въ Вольскихъ горахъ, былъ дорическаго ордена, но построенъ по италійскому плану; колонны его, стоявшія на іоническихъ базныхъ плитахъ, только на протяженіи верхнихъ двухъ третей ствола были покрыты канеллюрами, а капители ихъ были тощи и снабжены необычайно низкими абаками, словомъ такія, которыя отнюдь уже нельзя назвать



Такъ называемый храмъ Фортуны Вирилисъ (Matris matutae) въ Римѣ. Съ фотографіи Броджи.

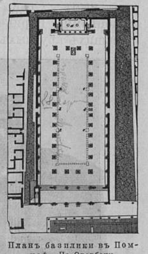
дорическими въ строгомъ смыслѣ слова. Іоническому ордену принадлежитъ храмъ Фортуны Вирилисъ въ Римѣ, такъ называвшійся въ прежнее время, а теперь носящій названіе храма „Matris matutae“ (см. рис. на стр. 533), — псевдопериптеръ, который, до заполненія кладкой интерваловъ между колоннами его портика, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ простильнымъ. Стѣны его целлы съ наружной стороны расчленены полуколоннами. Коринѳскому ордену принадлежатъ два прелестныхъ небольшихъ круглыхъ храма: въ Римѣ, на берегу Тибра, и въ Тиволи, на Аніо (см. рис. на этой стр.); круглая целла перваго была первоначально опоясана вѣнцомъ изъ двадцати, а такая же целла второго вѣнцомъ изъ восемнадцати колоннъ. На фризѣ тиволійскаго храма мы находимъ вышеупомянутый фризъ съ бычачьими черепами, гирляндами и розетками.



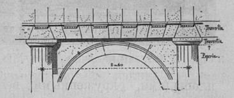
Круглый храмъ въ Тиволи. Съ фотографіи Броджи.

Изъ гражданскихъ построекъ въ Римѣ, въ связи съ форумами, т. е. прямоугольными, рыночными площадями, окруженными великолѣпными колоннадами, появляются прежде всего „базилики“, назначенныя для торговыхъ сдѣлокъ и для судопроизводства. Эти зданія, получившія греческое названіе (stoa basileios, или basilike, царская палата), ведущія свое начало несомнѣнно съ эллинскаго Востока и имѣвшія значеніе „античныхъ биржъ“, можно лучше всего изучить на итальянской почвѣ. Такъ какъ приходилось пользоваться ими не только въ теплое время, но и зимой, то они были крытыя. Базилики имѣютъ въ исторіи зодчества важное значеніе особенно потому, что изъ нихъ развивалась въ эллинистическомъ мірѣ система большихъ крытыхъ помѣщеній, поддерживаемыхъ колоннами. Обыкновенно базилики заключали въ себѣ три нефа и въ такомъ случаѣ нерѣдко получали освѣщеніе чрезъ окна, устроенныя вверху стѣнъ средняго нефа, болѣе высокихъ,

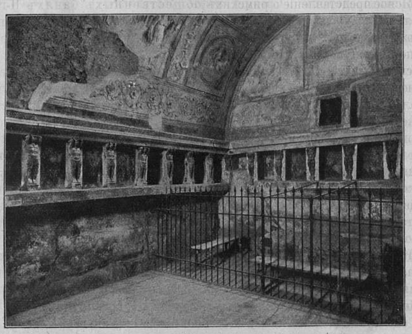
чѣмъ стѣны, ограничивавшія боковые нефы. Для цѣлей судопроизводства, у противуположной входу короткой стороны целлы воздвигалась трибуна. Маркъ Порцій Катонъ воздвигъ первую базилику въ Римѣ по своемъ возвращеніи изъ Греціи въ 184 г. (Basilica Porcia). Однако древнѣйшей изъ базиликъ, которыя возможно востановить при помощи ихъ остатковъ, считается базилика въ Помпеѣ. Ея боковые нефы — одинаковой вышины съ центральнымъ нефомъ, а окна устроены вверху стѣнъ этихъ нефовъ. Средній нефъ, обставленный со всѣхъ четырехъ сторонъ коринѳскими колоннами въ числѣ двадцати-восьми, возвышавшимися до самой крыши, имѣлъ эту послѣднюю о двухъ скатахъ, съ двумя фронтонами; боковые же нефы имѣли, вѣроятно, плоскія крыши, въ родѣ террасъ. Стѣны этихъ нефовъ были обставлены съ внутренней стороны двуярусным рядомъ колоннъ, внизу іоническаго, вверху коринѳскаго ордена (см. верхн. рис. на этой стр.). Въ Римѣ расчищена Базилика Юлія, сооруженіе Цезаря (начатая въ 46 г. до Р. Х.). Это мраморное зданіе, относящееся къ концу временъ республики, было пятинефное. Среднее пространство, не раздѣленное во всю свою вышину на части, было окружено со всѣхъ четырехъ сторонъ двуярусной двойной галереей, нижній этажъ которой имѣлъ потолокъ въ видѣ свода; наружныя стѣны этого этажа были не сплошныя, а представляли рядъ открытыхъ арокъ, заключенныхъ между дорическими полуколоннами.


Планъ базилики въ Помпеѣ. По Овербеку.

Старѣйшимъ изъ зданій Рима, въ которыхъ встрѣчается такое соединеніе арокъ и колоннъ, несущихъ на себѣ прямолинейный антаблементъ, — соединеніе, вскорѣ сдѣлавшееся характеристичнымъ въ римской архитектурѣ и остающееся образцовымъ до нашихъ дней, является государственный архивъ, „Tabularium“, главный фасадъ котораго занималъ собою склонъ Капитолія надъ форумомъ (см. нижн. рис. на этой стр.). Двѣнадцать стройныхъ дорическихъ полуколоннъ съ небольшими и простенькими капителями высились по бокамъ каждой изъ одиннадцати арокъ и, вмѣстѣ со своимъ низкимъ антаблементомъ, составляли какъ-бы рамку вокругъ нихъ; верхній ярусъ этихъ аркадъ не сохранился, но можно думать, что онъ былъ іоническаго стиля. Эта декоративная система была едва ли римскаго изобрѣтенія, однако ничего подобнаго ей до сей поры нигдѣ не найдено на эллинистическомъ Востокѣ.


Обрамленная полуколоннами арка Табуларія, въ Римѣ. По Дурму.

Зданія театровъ завелись въ Римѣ въ эллинистическую эпоху, но въ 185 г. до Р. X. существовавшій тамъ постоянный театръ былъ признанъ излишнимъ, и его сломали. Первый каменный театръ въ Римѣ, окруженный садами и колоннадами, былъ построенъ въ 55 г. до Р. X. Помпеемъ. Большой театръ въ Помпеѣ выстроенъ раньше этого года. По своему первоначальному устройству онъ относится къ до-эллинистическому времени, но его возвышенная сцена, задняя стѣна которой представляетъ собою фасадъ дворца съ тремя дверями, сооружена лишь при Августѣ. Мы уже знаемъ, что изъ Рима впервые распространился обычай разыгрывать пьесы не въ такъ называемой „орхестрѣ“, а на особой возвышенной сценѣ (ср. стр. 361 и 496).



Тепидарій малыхъ термъ на форумѣ Помпеи. Съ фотографіи Алинари.

Это нововведеніе соотвѣтствовало условіямъ италійскихъ театральныхъ представленій. Съ своей стороны, любовь италійцевъ къ кровавымъ зрѣлищамъ, каковы травля людей звѣрями и бой гладіаторовъ, происходившимъ сперва на рыночныхъ площадяхъ, вызвала особый видъ зданій. Такъ какъ въ тѣхъ случаяхъ, когда представленіе состояло не въ изображеніи поэтическихъ разсказовъ, а въ дѣйствительной, короткой и жестокой борьбѣ не на животъ, а на смерть, и не было надобности ни въ какой сценѣ, то оказалось удобнымъ занять мѣстами для зрителей и ту часть театра, которая обыкновенно отводилась подъ сцену. Какъ полагаютъ, Кай Куріонъ, въ 58 г. до Р. X., соединилъ выстроенныя изъ дерева два театральныя полукружія, чрезъ что получилась новаго рода

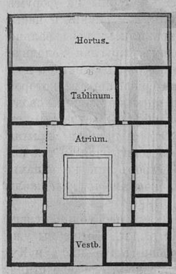
„орхестра“, служившая ареной для боя. Но этому назначенію овальныя арены соотвѣтствовали еще лучше круглыхъ. Каменные амфитеатры явились въ Кампаніи раньше, чѣмъ въ Римѣ; мѣста для зрителей устраивались въ нихъ на массивныхъ нижнихъ этажахъ и окружали со всѣхъ сторонъ продолговатую арену. Вышеупомянутый театръ Куріона не могъ служить образцомъ для такихъ зданій. Древнѣйшіе каменные амфитеатры Кампаніи, какъ напр. амфитеатръ Помпеи, сооружены, быть можетъ, даже раньше 58 г. до Р. Х.

Ясное представленіе о римскихъ общественныхъ баняхъ II-го столѣтія до Р. Х. даютъ намъ „термы“ Стабіанской улицы въ Помпеѣ, а о позднѣйшихъ заведеніяхъ этого рода — малыя термы на форумѣ Помпеи, построенныя немного позже 80 г. до Р. Х. Главныя части мужского отдѣленія малыхъ термъ хорошо сохранились: раздѣвальня прямоугольной формы, крытая коробовымъ сводомъ, круглая холодная купальня, подъ куполомъ которой тянется штукатурный фризъ съ изображеніемъ конскихъ ристалищъ, теплая баня (tepidarium), въ которой красиво отштукатуренный и впослѣдствіи обновленный потолочный сводъ опирается на терракоттовыя мужскія фигуры (теламоны, атланты) съ поднятыми вверхъ руками (см. рис. на стр. 536), и паровая, крытая также коробовымъ сводомъ, баня, въ которой бассейнъ для мытья помѣщался въ полукруглой нишѣ. Дорическій дворъ съ колоннами, exedra (ниша для бесѣды) и крытые сводомъ корридоры довершали устройство этого заведенія.

Къ наиболѣе хорошо сохранившимся памятникамъ республиканскаго Рима относятся нѣкоторые надгробные монументы. Выше мы уже упомянули (ср. стр. 521) о такъ называемой гробницѣ Гораціевъ и Куріацiевъ близъ Альбано, какъ о сооруженіи древне-этрурскаго стиля, хотя она принадлежитъ лишь этой эпохѣ. Къ I-му столѣтію до Р. Х. относится небольшой надгробный памятникъ Бибула, въ Римѣ, представляющій собою, по выраженію Э. Петерса, „древнюю гробницу въ формѣ дома, усовершенствованную въ духѣ времени и обращенную въ небольшой храмъ“. Къ этому же столѣтію относится монументальная усыпальница Цециліи Метеллы на Віа-Аппіа, близъ Рима. Отъ нея сохранился массивный, сложенный изъ плитъ цилиндръ, стоящій на квадратномъ основаніи; верхній край цилиндра украшенъ вышеупомянутымъ фризомъ, составленнымъ изъ бычачьихъ череповъ, полукруглыхъ гирляндъ и розетокъ. Все цѣлое представляло передѣлку въ римскомъ духѣ первобытнаго надгробнаго кургана (tumulus).

Болѣе важное значеніе, чѣмъ эти усыпальницы мертвецовъ, имѣютъ для исторіи искусства жилые дома, которые въ Италіи, какъ и въ Греціи, отличались роскошью и красотою внутренней отдѣлки и обстановки. Однако италійскія жилыя помѣщенія и въ эллинистическую эпоху значительно отличались отъ греческихъ. Ни одинъ домъ въ Италіи не обходился безъ атрія, который въ Греціи былъ совершенно неизвѣстенъ

(см. рис. на этой стр.). Первоначально атріи были крытые, съ поломъ, и дымъ очага выходилъ изъ нихъ чрезъ двери. Важнымъ шагомъ впередъ было устройство отверстія въ срединѣ крыши атрія, причемъ самая крыша стала устраиваться со скатами къ этому отверстію, подъ которымъ находился четырехугольный бассейнъ, куда стекала съ крыши дождевая вода. Такимъ образомъ былъ обезпеченъ доступъ воздуха и свѣта внутрь дома. Витрувій различаетъ тусканскій атрій, въ которомъ покатая кнутри крыша поддерживалась только горизонтальными балками, отъ атрія съ четырьмя колоннами, подпиравшими внутренніе углы крыши, а этотъ родъ атрія онъ опять-таки отличаетъ отъ коринѳскаго, въ которомъ для поддержки крыши употреблялось большее число колоннъ, вслѣдствіе чего атрій расширялся и получалъ характеръ греческаго двора съ колоннами. Атрій окружали со всѣхъ четырехъ сторонъ комнаты, между которыми оставлялся проходъ на улицу (vestibulum) съ главной дверью дома. Въ послѣднихъ двухъ комнатахъ, справа и слѣва отъ вошедшаго въ домъ, передней стѣны обыкновенно не было, такъ что онѣ представлялись крыльями (alae) атрія. Какъ разъ противъ входа находился tablinum — парадная комната, открытая какъ спереди, такъ и сзади, и служившая сообщеніемъ между переднимъ и заднимъ отдѣленіями дома. Первоначальный италійскій домъ состоялъ только изъ перечисленныхъ помѣщеній, имѣвшихъ латинскія названія, и изъ двора или сада (hortus), лежавшаго позади tablinum; но эллинистическо-римскій домъ, какъ его описываетъ Витрувій, разросся на счетъ задней части въ цѣлый рядъ покоевъ, окружавшихъ греческій дворъ съ колоннами, перистиль, и носившихъ греческія названія, каковы напр. exedrae (залы для бесѣдъ), oeci, (залы для празднествъ) и triclinia (столовыя), располагавшіяся вначалѣ вокругъ атрія; нѣкоторыя потребности вызвали еще дальнѣйшія измѣненія и усложненія общаго плана, главныя части котораго однако повторялись во всѣхъ домахъ. Домъ знатнаго гражданина состоялъ собственно изъ одного этажа, хотя для добавочныхъ комнатъ, для жилья рабовъ и для отдачи помѣщеній внаймы, нерѣдко съ лицевой, уличной стороны дома надстроивался второй этажъ. Въ концѣ республиканской эпохи завелись въ Римѣ многоэтажные дома, съ квартирами, сдававшимися въ наемъ, и этого рода постройки уже въ то время начали возростать до такой вышины, что при императорахъ пришлось закономъ ограничить ее 70-ью футами.



Планъ обыкновеннаго римскаго дома. По Дурму.

Устройство италійскихъ жилыхъ домовъ ясно показываетъ, какъ

римляне, оски и самнитяне воспринимали проникавшія къ нимъ греческія искусство и культуру. Отъ особенностей своихъ домовъ, обусловленныхъ складомъ семейнаго быта, они не отступали. Греческій двойной домъ съ отдѣльными помѣщеніями для мужчинъ и женщинъ противорѣчилъ италійской семейной жизни. Для римлянина, какъ и для жителя Помпеи, его атрій и таблинумъ съ портретами предковъ былъ святыней, безъ которой онъ не могъ обходиться; но увеличеніе числа комнатъ дома сообразно условіямъ эллинистическаго времяпрепро-

Перистиль въ домѣ Эпидія Сабина въ Помпеѣ. Съ фотографіи.

вожденія и образа жизни происходило уже по греческимъ образцамъ; художественная внѣшность, въ которую около этого времени облекся италійскій домъ, была перенята также отъ греческихъ городовъ Востока.

Колонны и антаблементы въ жилыхъ домахъ пользовались формами, выработанными архитектурой храмовъ, но при этомъ допускалось множество вольностей и нарушеній установленныхъ правилъ, подобно тому, какъ это бываетъ съ разговорнымъ языкомъ по отношенію къ литературному языку. Фантастическія капители александрійскаго характера или произвольно придуманнаго вида были въ разсматриваемое время нерѣдкостью въ римскихъ и помпейскихъ частныхъ постройкахъ. Рисунокъ, помѣщенный на этой стр., представляетъ второй перистиль въ помпейскомъ домѣ Эпидія Сабина. Конечно, дома подобнаго рода, въ своемъ реставрированномъ видѣ, относятся уже ко временамъ Имперіи; но,

даже находясь въ развалинахъ, они даютъ намъ понятіе о расположеніи, какое богатые помпейскіе дома имѣли еще при республикѣ. Стѣны и колонны сперва были кирпичныя или сложенныя изъ мѣстнаго тесаннаго камня (туфа, травертина, пеперина), а художественная ихъ облицовка состояла всюду въ расписанной штукатуркѣ; даже послѣ того, какъ со средины перваго вѣка до Р. Х. сталъ проникать въ Италію мраморъ, прошло еще нѣкоторое время прежде, чѣмъ знатные римляне начали позволять себѣ такую роскошь въ своихъ домахъ, какъ мраморныя колонны и облицовка стѣнъ мраморными плитами. Ораторъ Крассъ (въ 100 г. до Р. Х.) былъ, повидимому, первый римлянинъ, украсившій свой домъ мраморными колоннами. Въ концѣ разсматриваемой эпохи, Римъ уже блисталъ своими мраморными дворцами, между тѣмъ какъ въ провинціальныхъ городахъ, какова Помпея, употребленіе этого цѣннаго матеріала ограничивалось лишь колоннами и нѣкоторыми отдѣльными частями строенія. Отштукатуриваніе стѣнъ оставалось дѣломъ обычнымъ какъ въ Римѣ, такъ и въ Помпеѣ. Сравнивая измѣненія въ стилѣ художественной отдѣлки штукатурныхъ стѣнъ, открытыхъ въ этихъ городахъ, съ описаніями Витрувія (при императорѣ Августѣ), можно прослѣдить исторію развитія стѣнныхъ украшеній въ Италіи. Мы уже говорили выше (ср. стр. 482), что въ этой исторіи, по нашему мнѣнію, отражается процессъ эволюціи, происходившей предъ тѣмъ на эллинистическомъ Востокѣ.

„Старинные", какъ называетъ ихъ Витрувій, т. е. эллинистическіе зодчіе начали съ III-го вѣка, а римскіе со II-го вѣка до Р. Х., подражать мраморной облицовкѣ лѣпною отдѣлкою штукатурки. Образцы ея сохранились въ Помпеѣ, въ базиликѣ и въ обывательскихъ домахъ, извѣстныхъ теперь подъ названіями Casa del Fauno и Casa di Sallustio. Но уже стѣны помпейской базилики свидѣтельствуютъ, что мраморная облицовка, подъ которую поддѣлывается здѣсь штукатурка, сопровождалась архитектоническимъ расчлененіемъ стѣнъ на части посредствомъ полуколоннъ. Таковъ стиль штукатуренныхъ стѣнъ, который Августъ Мау, лучшій знатокъ этой отрасли искусства, считаетъ **первымъ** по времени.

Второй стиль, вошедшій въ Римѣ въ употребленіе несомнѣнно еще съ 100 г. до Р. Х., а въ Помпеѣ явившійся въ 80 г. до Р. Х. вмѣстѣ съ заселеніемъ ея римлянами при П. Суллѣ и практиковавшійся какъ въ Римѣ, такъ и въ ней, до начальной поры имперіи, поступался пластическимъ украшеніемъ штукатурки въ пользу сплошного раскрашиванія стѣнъ. Но въ росписи стѣнъ этотъ стиль подражалъ, съ одной стороны, попрежнему мраморной облицовкѣ, а съ другой, роскошной архитектурной раздѣлкѣ, которая, конечно, допускала въ частностяхъ множество свободныхъ, новыхъ и произвольныхъ мотивовъ, но не была до такой степени фантастична, чтобы не имѣть вида „дѣйствительно существующей" (Мау). Главное отличіе второго стиля отъ перваго состоитъ въ томъ, что теперь роспись стѣнъ стала

въ большей мѣрѣ прибѣгать къ картинамъ съ фигурами и къ ландшафтнымъ видамъ. Это мы находимъ въ домѣ, украшенномъ ландшафтами съ сюжетами изъ Одиссеи, на Эсквилинскомъ холмѣ въ Римѣ, а также въ такъ называемомъ домѣ Ливіи на Палатинѣ (см. рис. на этой стр.) и на стѣнахъ дома близъ Фарнезинской виллы, хранящихся въ музеѣ термъ, въ Римѣ. Изъ помпейскихъ домовъ представляетъ намъ это напр. такъ называемая Casa del Labirinto.

Комната въ т. наз. домѣ Ливіи на Палатинѣ, въ Римѣ. По изданію: „Plan et peintures de la Maison de Tibère César", 1872.

О третьемъ стилѣ, относящемся къ первымъ семидесяти-пяти годамъ имперіи, и о четвертомъ, возникшемъ только съ 50 г. по Р. Х., мы будемъ говорить впослѣдствіи.

Но еще во времена республиканскаго величія Рима, о которыхъ идетъ теперь рѣчь, развилось особое искусство украшенія половъ узорами въ видѣ ковровъ при помощи мозаики изъ камней или стеклянныхъ сплавовъ. Технику этого дѣла, съ самаго ея начала, при которомъ цементная масса, обыкновенно окрашенная въ красный цвѣтъ, наливалась на плотно убитый и выровненный земляной полъ, и въ нее вставлялись небольшіе камешки, opus signinum, — и до высшаго усовершенствованія мозаичнаго дѣла, мы можемъ прослѣдить въ Италіи еще за эти времена.

Живопись въ Италіи въ разсматриваемый промежутокъ времени находилась въ самой тѣсной связи съ этимъ развитіемъ орнаментаціи

стѣнъ и половъ. Сохранившіяся античныя картины — по большей части стѣнныя, т. е., какъ мы, вмѣстѣ съ Отто Доннеромъ фонъ-Рихтеромъ, принимаемъ въ противуположность мнѣнію Эрнста Бергера и другихъ, принадлежатъ къ разряду фресковыхъ произведеній, за исключеніемъ отдѣльныхъ случаевъ, когда картины вставлены въ стѣну. Немаловажную роль играли также мозаичныя картины.

Стѣнныя фрески этрурскихъ гробницъ и домовъ Рима и городовъ Кампаніи, погибшихъ при изверженіи Везувія, вмѣстѣ съ изображеніями на вазахъ, составляютъ главную часть всего матеріала, сохранившагося для изученія исторіи античной живописи. Еще въ 1873 г. Гельбигъ обстоятельно разъяснилъ, что художественная живопись этой эпохи на италійской почвѣ была греко-эллинистическая не только по области, изъ которой брала она содержаніе, но и по своимъ формамъ и по пріемамъ письма, и всѣ соображенія, которыя были по временамъ приводимы въ опроверженіе мнѣнія Гельбига, оказывались не выдерживающими критики. Этрурская живопись разсматриваемаго времени сохраняла въ эллинистической оболочкѣ многія изъ своихъ мѣстныхъ, италійскихъ характерныхъ чертъ. Грубо-реалистичныя, не греческія по духу и пріемамъ произведенія, встрѣчающіяся среди памятниковъ кампанійской живописи, указываютъ на то, что эти работы удовлетворяли инымъ цѣлямъ, а не цѣли искусства. Но можно спорить о томъ, насколько стѣнныя картины Рима и Кампаніи допускаютъ обратное заключеніе относительно фигурныхъ картинъ великихъ греческихъ живописцевъ на доскахъ. Разумѣется, при рѣшеніи этого вопроса можно принимать въ разсчетъ только небольшія картины на обширныхъ стѣнахъ, представляющіяся очевидными подражаніями картинамъ, писаннымъ на доскахъ. Надо предполагать, что комнатные живописцы Рима и Помпеи, прошедшіе болѣе или менѣе ремесленническую школу, не копировали съ точностью ту или другую извѣстную станковую картину извѣстнаго мастера. Изъ запаса своихъ образцовъ они брали лишь отдѣльныя фигуры, группы, мотивы движенія, и пользовались ими сообразно съ требованіями каждаго даннаго случая какъ въ отношеніи содержанія, такъ и въ декоративномъ отношеніи, соединяли ихъ съ другими фигурами и группами, уменьшали или увеличивали, связывали съ болѣе или менѣе обработаннымъ заднимъ планомъ. Какъ доказалъ Тренделенбургъ, требованія декоративности состояли прежде всего въ томъ, чтобы на одинаковыхъ частяхъ противуположныхъ другъ другу стѣнъ, или на симметрично расположенныхъ боковыхъ поляхъ одной и той же стѣны, были написаны сюжеты, соотвѣтствующіе другъ другу по числу и позамъ фигуръ, по ихъ отношенію къ заднему плану и по краскамъ. Что отдѣльные мотивы и фигуры такихъ картинъ дѣйствительно были заимствуемы изъ извѣстныхъ картинъ или имѣли къ нимъ отношеніе, это доказываетъ напр. упомянутая выше картина неапольскаго музея, изображающая жертвоприношеніе Ифигеніи, пере-

дающая въ своихъ, хотя и иначе расположенныхъ, отдѣльныхъ фигурахъ тѣ же степени выраженія скорби, какими одушевилъ фигуры Тиманѳъ въ своей знаменитой картинѣ (ср. стр. 387); равнымъ образомъ, на существованіе извѣстныхъ образцовъ указываетъ часто встрѣчающееся въ живописи Рима и Кампаніи повтореніе однихъ и тѣхъ же сюжетовъ, какъ напр. Медеи, Іо и Аргуса, и т. д. Безъ сомнѣнія, подобныя стѣнныя картины были исполняемы живописцами эллинистическихъ школъ, попавшими въ Италію. Само собою понятно, что у этихъ живописцевъ не было подъ руками привезенныхъ прямо съ Востока образцовъ для изображеній каждаго предмета неодушевленной природы, каждаго ландшафта и даже каждаго сюжета съ фигурами, и измѣненія ихъ стиля касались главнымъ образомъ разработки архитектоническихъ подробностей и раздѣлки расписываемыхъ стѣнъ на части.

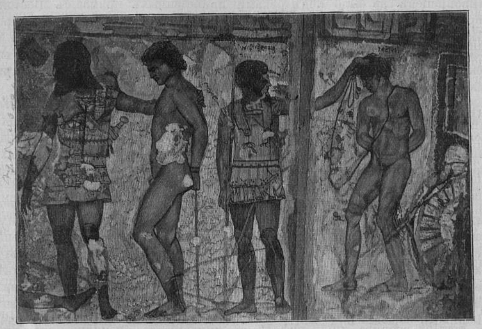
Что касается до стѣнной живописи въ погребальныхъ склепахъ Этруріи (ср. стр. 524 слѣд.), то она шла по старой дорогѣ. Здѣсь попрежнему не было и рѣчи о подражаніи станковымъ картинамъ; стѣнная живопись продолжала держаться своихъ оригинальныхъ, исконныхъ правилъ, распредѣлялась равномѣрно на свѣтломъ фонѣ, не заботилась объ его красивомъ архитектоническомъ расчлененіи.

Однако этрурскія стѣнныя картины эллинистической эпохи сильно отличаются отъ прежнихъ. Всѣ повороты и сокращенія человѣческихъ фигуръ воспроизводятся теперь легко и свободно. Душевныя движенія передаются уже не только позами, но и выраженіемъ лицъ. Къ натуральности красокъ, въ которыхъ фигуры рисуются на свѣтломъ фонѣ, нерѣдко присоединяется уже выработанная моделировка съ обозначеніемъ свѣта и тѣней. Въ могильныя камеры Этруріи начинаютъ проникать образы и сюжеты греческой миѳологіи, еще не вытѣсняя окончательно древне-этрурскихъ демоновъ. Къ реалистическимъ и мрачнымъ представленіямъ этрурской фантазіи нерѣдко примѣшивается очевидно греческій свѣтлый идеализмъ, причемъ и онъ, и эти представленія, проявляются тамъ и сямъ непосредственно рядомъ другъ съ другомъ.

Къ начальной порѣ этого развитія относится знаменитая гробница о девяти камерахъ въ Вульчи, получившая отъ имени открывшаго ее археолога названіе гробницы Франсуа. Въ разныхъ ея камерахъ изображены на стѣнахъ сюжеты, взятые изъ греческаго героическаго эпоса. Но въ четырехугольномъ конечномъ ея помѣщеніи мы видимъ на одной стѣнѣ изображеніе настоящаго человѣческаго жертвоприношенія во всемъ его грубомъ этрурскомъ реализмѣ, а на другой — представленное въ болѣе идеальныхъ формахъ символическое человѣческое жертвоприношеніе, а именно приносимое Ахиллесомъ передъ Троей тѣни Патрокла (см. рис. на стр. 544). Этрурскіе демоны примѣшиваются здѣсь къ героямъ греческаго эпоса, Ахиллесъ, Агамемнонъ и

Аяксъ обозначены въ надписяхъ на этрурскомъ языкѣ ихъ этрурскими именами.

Замѣчательными картинами этого стиля изобилуетъ гробница Голини въ Орвіето, съ ея столовой (предметами неодушевленной природы), съ ея пиршествомъ въ преисподней, съ ея тріумфальнымъ шествіемъ усопшихъ. Той же ступени развитія принадлежитъ картина первой камеры въ Tomba dell'Orco, въ Корнето, со страшною фигурою перевозщика въ преисподнюю, Харона, скрежещущаго зубами, остроносаго,



„Ахиллесъ, приносящій жертву тѣни Патрокла“, стѣнная живопись гробницы-Франсуа, въ Вульчи.

свирѣпаго; живопись эллинистической картины, находящейся во второй камерѣ и изображающей преисподнюю, болѣе свободна по пріему своего исполненія, но еще болѣе свободна, хотя и болѣе безвязна картина въ третьей камерѣ этой гробницы, изображающая Одиссея, выкалывающаго глазъ Полифему. Затѣмъ, въ стѣнныхъ картинахъ изъ гробницъ, найденныхъ графиней Бруски въ Корнето (Тарквиніяхъ), мы уже не видимъ ничего этрурскаго. Тарквиніи былъ римскій провинціальный городокъ. Стиль эллинистическо-римской стѣнной живописи господствуетъ также и здѣсь.

Ранне-эллинистическая живопись на вазахъ этрурской фабрикаціи также отличается нѣкоторыми національными особенностями. На одномъ изъ относящихся къ ней извѣстныхъ рисунковъ мы видимъ Аякса, убивающаго своего плѣнника, рядомъ съ Харономъ, держащимъ молотъ и ожидающимъ свою добычу. Надписи на рисункѣ — этрурскія.

сюжетъ — греческій, стиль представляетъ очевидное смѣшеніе этрурскаго и греческаго элементовъ.

Совершенно эллинистическій отпечатокъ имѣютъ картины на двухъ саркофагахъ, найденныхъ въ Корнето. На лучшемъ изъ нихъ, находящемся во флорентійскомъ музеѣ, съ каждой изъ четыехъ сторонъ изображены битвы амазонокъ съ греками. Общее расположеніе фигуръ въ этихъ сценахъ столь же симметрично, сколько свободны движенія отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ и группъ; фонъ на длинныхъ сторонахъ — голубоватый, на короткихъ — черный. Ровныя, яркія краски картинъ изящно и свѣжо выступаютъ на этомъ фонѣ. Этрурскія надписи доказываютъ туземное происхожденіе этого произведенія; но художникъ, который его исполнилъ, былъ вѣроятно, какъ и многіе изъ его товарищей въ Тарквиніяхъ, родомъ грекъ.

Въ гробницахъ Рима также найдены древнія картины, имѣющія нѣкоторое значеніе. Фрагменты большихъ стѣнныхъ картинъ, добытые въ 1876 г. изъ одной гробницы на Эсквилинскомъ холмѣ и хранящіеся нынѣ въ Палаццо деи-Консерватори, въ Римѣ, представляютъ сюжеты изъ римской исторіи, расположенные полосами одинъ надъ другимъ и написанные на бѣломъ фонѣ. Полководцы, совѣщающіеся между собою на средней полосѣ, въ надписяхъ римскими буквами названы Маріемъ, Фанніемъ и Квинтомъ Фабіемъ. Хотя эти картины, какъ доказалъ Гельбигъ, исполнены не раньше послѣднихъ десятилѣтній III-го вѣка до Р. Х., однако онѣ, если можно такъ выразиться, говорятъ языкомъ древнѣйшей греческой живописи въ передѣлкѣ на италійское нарѣчіе.

Въ остаткахъ декоративной росписи стѣнъ въ римскихъ дворцахъ разсматриваемаго времени, римская живопись представляется уже вполнѣ эллинистической. Такъ какъ „первый" стиль не производилъ картинъ, а „третій" возникъ лишь вмѣстѣ съ имперій, то очевидно, что здѣсь предъ нами остатки прекрасной стѣнной живописи „второго" стиля (ср. стр. 540).

Къ началу ступени развитія, о которой идетъ рѣчь, должно отнести, согласно замѣчаніямъ Витрувія, эсквилинскіе ландшафты съ сюжетами изъ Одиссеи, о которыхъ было упомянуто выше, на стр. 482 и 541. Авторъ настоящаго сочиненія, издавшій ихъ въ хромолитографіяхъ въ 1877 г., относилъ ихъ тогда ко времени императора Августа, но теперь охотно присоединяется къ мнѣнію Мау, который находитъ, что эти картины, судя по ихъ исполненію, должны быть отнесены приблизительно къ 80 г. до Р. Х., и что приписывать ихъ времени императора Траяна, какъ дѣлаютъ это другіе изслѣдователи, невозможно. Повидимому, они находились, какъ явствуетъ изъ новѣйшихъ отчетовъ о раскопкахъ, не на одной высотѣ съ глазами зрителя, а на верхней части стѣнъ комнаты со сводомъ, на что указываютъ также перспектива пилястръ, раздѣляющихъ эти картины, и малая величина сдѣланныхъ на нихъ греческихъ надписей. Сохранился непре-

рывный рядъ картинъ одной стѣны. Мы видимъ передъ собою обширный ландшафтъ какъ-бы позади восьми ярко-красныхъ пилястръ, съ большимъ вкусомъ украшенныхъ фантастическими капителями и написанныхъ такъ натурально, что онѣ производятъ впечатлѣніе настоящихъ. Среди этого ландшафта происходятъ сцены описанныхъ въ Одиссеѣ приключеній Улисса среди лестригоновъ, у Цирцеи и при путешествіи въ преисподнюю (см. приложенную хромолитогр. таблицу „Одиссей въ преисподней"). Всѣ эти сцены расположены въ томъ же порядкѣ, въ какомъ разсказывается о нихъ въ поэмѣ, и изображены чрезвычайно живо и понятно, въ фигурахъ очень небольшой величины. Картины эти, сливаясь одна съ другою, тянутся въ родѣ панорамы позади красныхъ пилястръ, совершенно независимо отъ дѣленія стѣны этими пилястрами на части. Пятая картина слѣва, которая, судя по ея перспективѣ, была среднею на стѣнѣ, архитектонически выдается впередъ благодаря тому, что на ней изображенъ дворецъ Цирцеи. Здѣсь, на одной и той же картинѣ, Одиссей и Цирцея фигурируютъ дважды, въ различныхъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ эпизодахъ, — пріемъ, къ которому древніе художники продолжали прибѣгать и послѣ того, какъ стали изображать въ картинахъ замкнутое въ опредѣленныхъ рамкахъ ландшафтное пространство, но пользовались этимъ пріемомъ рѣже, чѣмъ художники среднихъ вѣковъ и ранняго Возрожденія. Ландшафты написаны широко, не безъ ясныхъ намековъ на атмосферные свѣтовые эффекты. Особенно хороша въ этомъ отношенія третья картина слѣва, изображающая голубую морскую бухту, въ которой лестригоны уничтожаютъ корабли грековъ, и предпослѣдняя, представляющая входъ въ преисподнюю среди великолѣпнаго ландшафта, проникнутаго настроеніемъ; трудно найти въ древней живописи что-либо подобное этимъ картинамъ. Пріемы живописи — чисто современные въ тогдашнемъ и нынѣшнемъ смыслѣ слова. Свободные, широкіе мазки кисти лежатъ одинъ возлѣ другого, не сливаясь между собою, и зритель получаетъ впечатлѣніе какъ-бы дѣйствительныхъ свѣта и воздуха.

Фрески въ такъ называемомъ домѣ Ливіи или Германика на Палатинѣ — вѣроятно полвѣкомъ моложе описанныхъ ландшафтовъ. Ихъ декоративная система даетъ намъ понятіе о позднѣйшемъ развитіи „второго стиля". Изображенная здѣсь архитектура принадлежитъ уже къ такимъ, которыя только „пожалуй" могутъ быть осуществлены на самомъ дѣлѣ. Въ обоихъ боковыхъ придаткахъ таблинума этого дома господствуетъ архитектурная живопись: изображены коринѳскія колонны, какъ будто стоящія въ нѣкоторомъ разстояніи отъ стѣнъ. Въ таблинумѣ, какъ и въ триклиніумѣ, стѣны украшены картинами, изъ которыхъ однѣ изображаютъ виды, какъ-бы рисующіеся вдали чрезъ отверстія оконъ, другія очевидно представляютъ подражаніе картинамъ, писаннымъ на доскахъ. Къ числу видовъ вдаль принадлежатъ „священные ландшафты" въ триклиніумѣ и римскія уличныя сцены въ таблинумѣ; въ

Исторія искусства. I.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Одиссей въ преисподней. Римская стѣнная живопись изъ Эсквилина.

По „Die antiken Odysseelandschaften“ Вёрмана.

картинахъ этого второго рода мы видимъ выходящія на улицы Рима многоэтажные высокіе дома, поднимающіеся вверхъ въ видѣ террасъ, съ небольшими балконами на колоннахъ и съ человѣческими фигурами (см. рис. на этой стр.). Большія картины миѳологическаго содержанія въ таблинумѣ, изъ которыхъ на одной представлено похищеніе Іо, а на другой — преслѣдованіе нимфы Галатеи Полифемомъ, производятъ впечатлѣніе писанныхъ на доскахъ и вставленныхъ въ стѣну. Небольшія жанровыя сцены жертвоприношеній вверху стѣнъ таблинума, какъ можно судить по придѣланнымъ къ нимъ дверцамъ, очевидно подражаютъ станковымъ картинамъ. Вездѣ — миѳологическія изображенія, бытовыя сцены, ландшафты. У живописи того времени, видимо, уже былъ обширный кругъ сюжетовъ.

„Римская улица", фресковая картина въ т. наз. домѣ Ливіи, на Палатинѣ, въ Римѣ. По „La Maison paternelle de Tibère".

Еще немного дальше ведутъ насъ фрески знатнаго дома, отрытаго въ 1878 г. на правомъ берегу Тибра, близъ виллы-Фарнезины, выставленныя теперь въ нижнемъ этажѣ музея термъ, въ Римѣ. Вообще онѣ принадлежатъ ко второму стилю, однако ихъ архитектоническая живопись уже представляетъ кое-гдѣ переходъ къ той разновидности „третьяго стиля", которую принято называть „канделябрнымъ стилемъ". Штукатуренные, украшенные легкой, барельефной работой своды — великолѣпны; на нихъ въ разныхъ поляхъ написаны одни подлѣ другихъ, чередуясь между собою съ большимъ смысломъ и вкусомъ, ландшафты, крылатыя Побѣды, поясныя изображенія боговъ, вакхическія сцены и миѳологическіе сюжеты. Особенно замѣчательна черная стѣна съ рѣдко разсѣянными по ней ландшафтами, съ лиственными, похожими на натуральныя гирляндами, вмѣсто фруктовыхъ гирляндъ, между колоннами, съ фризомъ, представляющимъ не римскія, а греко-эллинистическія сцены суда. Но всего любопытнѣе стѣны, на которыхъ

подражанія картинамъ, писаннымъ на доскахъ, чередуются съ открытыми видами вдаль. Однако ничто не доказываетъ, чтобы большія главныя картины на этой стѣнѣ, изъ которыхъ важнѣйшая изображаетъ въ ландшафтной обстановкѣ нимфу Левкоѳею, кормящую младенца Вакха своею грудью, были дѣйствительно написаны, какъ это утверждаютъ, на подобіе сценъ, видимыхъ изъ окна, — тѣмъ болѣе, что на той же стѣнѣ представлены какъ-бы висящими картины съ совершенно такимъ же архитектурнымъ обрамленіемъ, подобныя станковымъ картинамъ въ рамкахъ изъ колоннъ, какія были любимы въ эпоху Возрожденія. Наиболѣе очевидно поддѣлываются подъ писанныя на доскахъ нѣкоторыя изъ картинъ въ стилѣ V-го вѣка до Р. Х., исполненныя въ

„Альдобрандинская свадьба", картина Ватиканскаго музея. Съ фотографіи Алинари.

однихъ контурахъ, безъ всякаго пространственнаго ограниченія задняго плана. Однако, въ вопросѣ о заднемъ планѣ во всей до-эллинистической живописи на доскахъ, этимъ картинамъ, которыя, очевидно, суть подражанія писаннымъ на доскахъ въ старомъ стилѣ, нельзя придавать рѣшающаго значенія. Вѣдь написалъ же напр. Лука Кранахъ въ 1504 г. свой превосходный „Отдыхъ на пути въ Египетъ" среди роскошнаго ландшафта, а между тѣмъ въ картинѣ этого мастера „Венера и Амуръ", исполненной въ 1509 г., фигуры рисуются на совершенно ровномъ черномъ фонѣ. Впрочемъ, эллинистическое происхожденіе живописи дома, о которомъ идетъ рѣчь, подтверждается греческой подписью художника „Селевка" на одной изъ какъ-бы написанныхъ на доскахъ картинъ въ опочивальнѣ, очень реалистично изображающихъ любовныя сцены.

Хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ и пользующаяся всемірной извѣстностью картина „Альдобрандинская свадьба", о которой мы упомянули на стр. 444 (см. рис. на этой стр.), можетъ быть отнесена къ числу произведеній стѣнной живописи второго стиля. Дѣйствіе въ этой

картинѣ, длинной подобно фризу, происходитъ въ какомъ-то неопредѣленномъ, но просторномъ помѣщеніи съ голыми стѣнами. Въ срединѣ сидитъ на ложѣ новобрачная, цѣломудренно закутанная въ покрывала; полунагая женщина, увѣнчанная цвѣтами, быть можетъ, богиня краснорѣчія, сидя рядомъ съ нею, ободряетъ ее. Женихъ сидитъ, въ позѣ ожиданія, на ступенькѣ позади изголовья ложа. Слѣва идутъ приготовленія ванны для омыванія; справа три женщины, изъ которыхъ одна играетъ на лирѣ, совершаютъ жертвоприношеніе. Композиція расположена еще сообразно съ законами скорѣе скульптуры, нежели живописи; но и здѣсь рельефность моделировки достигнута посредствомъ свободныхъ, не сливающихся между собою штриховъ кисти, съ переходами красокъ изъ тона въ тонъ, со смѣлымъ обозначеніемъ тѣней.

Ко второму стилю слѣдуетъ отнести еще одну картину, которая, однако, приводитъ насъ уже ко времени императора Августа: мы разумѣемъ стѣнную картину въ такъ называемой виллѣ ad Gallinas, у Prima porta при въѣздѣ въ Римъ. Занимая всѣ четыре стѣны, фресковая живопись этой виллы представляетъ собою одинъ общій видъ на роскошный, густой подобно лѣсу, цвѣточный и фруктовый садъ, оживленный птицами. Плиній считаетъ римлянина Лудія (имя его читается также Студій и Тадій), жившаго при Августѣ, изобрѣтателемъ ландшафтныхъ изображеній не только „приморскихъ городовъ“ и „виллъ съ игривымъ штаффажемъ“, но и садовъ. Быть можетъ, Лудіемъ написанъ и садъ виллы ad Gallinas. Подобныя картины, такъ же, какъ и виды виллъ и приморскихъ городовъ, нерѣдко встрѣчаются въ Помпеѣ; но вышеозначенная фреска лучше ихъ всѣхъ.

Картины второго стиля въ ряду памятниковъ кампанійской живописи не такъ многочисленны и не такъ хорошо сохранились, какъ среди памятниковъ римской. Подражанія картинамъ на доскахъ съ закрывающимися створками встрѣчаются въ кампанійской живописи стольже часто, какъ и картины, ограниченныя съ обѣихъ сторонъ колоннами, а вверху стѣнъ помѣщаются болѣе обширные ландшафты; въ „виллѣ Діомеда“ они заключены какъ-бы въ рамѣ изъ пилястръ, подобно тому, какъ Одиссеевскіе ландшафты Эсквилина. Кое-гдѣ попадаются и облицовочныя плитки, украшенныя легкими, одноцвѣтными или многоцвѣтными изображеніями фигуръ или ландшафтами. Къ стѣннымъ и вставнымъ въ стѣны картинамъ второго стиля можно отнести напр. „Кипариса съ его козулей“ въ одномъ изъ домовъ на Insula VI (14, 39, Sogliano 110) и молодыхъ женщинъ, играющихъ въ кости, въ домѣ М. Цезія Бланда (VII. 1, 40). Но большинство настоящихъ картинъ Помпеи принадлежитъ третьему и четвертому стилямъ. Напротивъ того, развитіе архитектонической живописи стѣнъ второго стиля, начиная отъ строгихъ и тяжеловатыхъ перспективныхъ изображеній въ Casa del Labirinto и кончая болѣе роскошными, изящными, цвѣти-

стыми декоративными украшеніями дома М. Цезія Бланда и еще позднѣйшими, мы въ состояніи прослѣдить по весьма характернымъ образцамъ. Августъ Мау ясно и убѣдительно изложилъ, какъ къ перспективно-архитектурнымъ изображеніямъ, разсчитаннымъ на то, чтобы величина горницы казалась болѣе обширною, постепенно присоединялись полосы украшеній, представляющихся менѣе рельефными, и болѣе богатые орнаменты; какъ картины, подражающія вставленнымъ въ стѣны, исчезали, чтобы уступить свое мѣсто раздѣленію стѣнъ на отдѣльныя поля, какъ постепенно становилось все болѣе и болѣе замѣтно стремленіе къ превращенію „архитектурнаго стиля" въ „орнаментный".

„Молодыя женщины, играющія въ кости", картина Александра. По Роберту.

Впрочемъ, въ городахъ Кампаніи, засыпанныхъ пепломъ Везувія, встрѣчаются также и настоящія станковыя картины, написанныя темперою на мраморѣ, но сохранившіяся лишь въ контурахъ; онѣ были назначены для задѣлки въ стѣны и представляютъ собой несомнѣнно копіи болѣе древнихъ, настоящихъ греческихъ картинъ. Въ неаполитанскомъ музеѣ находится пять подобныхъ картинъ, превосходно изданныхъ Робертомъ въ „Галльскихъ программахъ" Винкельмана. Картины эти найдены въ Геркуланѣ. Картина: „Молодыя женщины, играющія въ кости" (см. рис. на этой стр.), на которой имѣется подпись художника, аѳинянина Александра (Alexandros), относится ко времени, протекшему между порою дѣятельности Полигнота и тою, въ которую трудился Зевксисъ. Болѣе позднему времени принадлежатъ „Битва кентавровъ", „Пьющій Силенъ" и „Возъ съ впряженными въ него волами". Шестая картина разсматриваемаго рода происходитъ изъ Помпеи и представляетъ собой Ніобу и ея дѣтей, гибнущихъ подъ стрѣлами Аполлона. На старѣйшихъ изъ этихъ картинъ тѣни обозначены только штриховкою, а на позднѣйшихъ мы находимъ болѣе удачную моделировку посредствомъ прокладки свѣта и тѣней. Въ картинѣ, изображающей семейство Ніобы, дворецъ, видимый въ перспективѣ на заднемъ планѣ, представляетъ собой уже законченное ландшафтное цѣлое. Для эллинистической эпохи Италіи, эти картины имѣютъ

однако значеніе лишь настолько, насколько онѣ доказываютъ, что станковыя картины въ это время дѣйствительно вдѣлывались въ стѣны.

Мы уже говорили о лучшихъ мозаичныхъ полахъ эллинистическаго стиля, найденныхъ въ Италіи. Знаменитая мозаика „Битва Александра“ (ср. стр. 440) служила поломъ въ „Casa del fauno“, въ Помпеѣ, домѣ перваго стиля II-го вѣка до Р. Х. Изъ того же дома происходятъ прекрасный мозаичный порогъ съ изображеніемъ масокъ и фруктовыхъ гирляндъ, мозаичная картина такъ называемой „неодушевленной природы“, съ утками, рыбами, черепокожими животными и кошкою, пожирающею птицу, и мозаичное изображеніе „Осени“, ѣдущей на пантерѣ. Но одною изъ самыхъ изящнымъ, дошедшихъ до насъ мозаикъ надо признать найденную въ Помпеѣ „Музыкальную сцену“, которую приписываютъ Діоскуриду съ острова Самоса (см. рис. на этой стр.). Всѣ эти мозаики хранятся въ неаполитанскомъ музеѣ.

„Музыканты“, мозаичная картина изъ Помпеи, въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи Алинари.

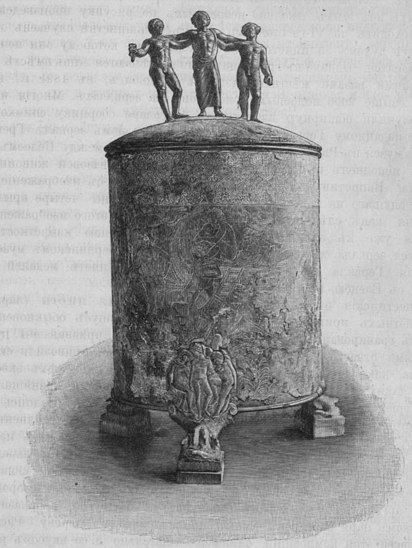
Особый родъ произведеній италійскаго искусства составляютъ работы гравированія на металлѣ, а именно глубоко-контурные рисунки, вырѣзанные на металлическихъ, большею частью бронзовыхъ предметахъ, преимущественно на ручныхъ зеркалахъ и на ларчикахъ для туалетныхъ принадлежностей, т. наз. „цистахъ“. Гравированныя греческія бронзы въ Берлинскомъ и Британскомъ музеяхъ, равно какъ и зеркала, найденныя при раскопкахъ въ Коринѳѣ и на островѣ Критѣ, свидѣтельствуютъ, что работы этого рода, положившія начало нашему гравированію на мѣди, отнюдь не были чужды древнимъ грекамъ. Однако число относящихся сюда произведеній, найденныхъ на греческой почвѣ, ничтожно въ сравненіи съ ихъ изобиліемъ въ Италіи. Зеркала принято называть этрурскими, такъ какъ они происходятъ главнымъ образомъ изъ гробницъ Этруріи; туалетные ларчики обыкновенно называются „пренестинскими цистами“, потому что большинство ихъ найдено въ Пренесте (Палестринѣ). Слѣдовательно, произведенія этого рода, принадлежащіяся преимущественно III-му и II-му столѣтіямъ до Р. Х. и только отчасти болѣе раннему времени, суть по большей части средне-италійскія издѣлія.

Этрурскія (и пренестинскія) зеркала съ задней своей стороны украшены гравированными рисунками, которые косвеннымъ образомъ

относятся къ греческому искусству, но этрурскія и латинскія надписи при нихъ, италійскіе костюмы фигуръ въ изображеніяхъ даже греческихъ миѳовъ и этрурскіе демоны, встрѣчающіеся въ этихъ изображеніяхъ, указываютъ на ихъ италійское происхожденіе. Прототипы нѣкоторыхъ изъ этихъ довольно небрежныхъ по рисунку произведеній рѣзца нисходятъ до VI-го столѣтія. Но въ большинствѣ случаевъ отъ нихъ вѣетъ духомъ эллинистическаго времени, къ которому они почти всѣ и относятся. Однако въ гробницахъ они встрѣчаются лишь вмѣстѣ съ позднѣйшими вазами мѣстнаго издѣлія. Гельбигъ, въ 1891 г., насчиталъ свыше 2000 подобныхъ рисунковъ на зеркалахъ. Многія изъ нихъ получили обширную извѣстность благодаря сборнику снимковъ съ нихъ, изданному Гергардомъ. Рисунокъ на одномъ зеркалѣ Грегоріанскаго музея въ Римѣ, изображающій единоборство между Пелеемъ и Ѳетидою, исполненъ въ строгомъ стилѣ аттической вазовой живописи V-го вѣка. Напротивъ того, зеркало того же музея, съ изображеніемъ юноши, ѣдущаго на колесницѣ, въ которую впряжены четыре крылатыхъ коня, какъ слѣдуетъ заключить по характеру этого изображенія, относится уже къ эллинистической эпохѣ. Большою извѣстностью пользуются зеркала съ изображеніями Семелы, въ берлинскомъ музеѣ, возведенія Геракла въ боги, въ парижскомъ кабинетѣ медалей, и Менелая съ Еленою, въ Британскомъ музеѣ.

Пренестинскія эллинистическія бронзовыя цисты (ларцы для туалетныхъ принадлежностей), у которыхъ корпусъ обыкновенно украшенъ гравированными рисунками, могутъ быть признаваемы произведеніями отчасти самого Пренесте; но ихъ также привозили сюда изъ Рима, какъ это доказываетъ великолѣпнѣйшій изъ всѣхъ экземпляровъ такихъ издѣлій, такъ называемая циста Фикорони, хранящаяся въ Кирхеріанскомъ музеѣ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 553). Надпись на ней удостовѣряетъ, что это — работа Новія Плавція, исполненная въ Римѣ; прежнее мнѣніе, будто въ этой подписи поименованъ изготовитель только ножекъ цисты, кончающихся внизу львиными лапами, теперь оставлено всѣми. Корпусъ цисты украшенъ неразрывно связанными между собою гравированными изображеніями, съ одной стороны, высадки аргонавтовъ въ странѣ бебриковъ, а съ другой — наказанія Полидевкомъ царя варваровъ Амика, привязаннаго къ дереву. Расположеніе всей этой композиціи, одинаково тщательно и со вкусомъ разработанной въ отношеніи какъ ландшафта, такъ и фигуръ, очевидно заимствовано изъ какого-нибудь хорошаго греческаго оригинала IV-го вѣка. Только немногіе изъ рисунковъ на греческихъ расписныхъ вазахъ отличаются такимъ изяществомъ формъ, такой свободой въ изображеніи раккурсовъ, такой уравновѣшенностью композиціи, какъ эти гравюры на цистѣ. Исполнены онѣ, очевидно, мастеромъ, жившимъ въ III вѣкѣ, и подобно тому, какъ Маркъ Плавцій, расписывавшій храмъ Ардеи, былъ малоазійскій грекъ, Новій Плавцій могъ быть родомъ изъ Греціи.

Переходомъ къ италійскому ваянію разсматриваемаго времени могутъ служить бронзовыя цисты Средней Италіи, украшенныя пластической работой, напр. циста изъ Вульчи въ Грегоріанскомъ музеѣ, въ Римѣ, съ выбивнымъ рельефнымъ изображеніемъ амазонокъ. На ряду



Такъ назыв. циста Фикорони, въ Кирхеріанскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Туминелло.

съ этого рода произведеніями могутъ быть поставлены иллюминованныя красками этрурскія погребальныя урны (ящики для пепла покойниковъ), сдѣланныя изъ алебастра или травертина и встрѣчающіяся въ большомъ количествѣ. На крышкахъ этихъ по большей части прямоугольныхъ каменныхъ урнъ бываютъ помѣщены въ полулежачемъ положеніи портретныя фигуры умершихъ, величиною меньше натуры,

моделированныя грубо и сухо, съ короткимъ туловищемъ и большой головой. Переднія стороны урнъ обыкновенно украшены рельефными изображеніями сюжетовъ изъ греческихъ сказаній о богахъ и герояхъ, притомъ воспроизведенными не въ древнемъ эпическомъ ихъ духѣ, а въ позднѣйшемъ драматическомъ характерѣ. Самыя темы нерѣдко трактуются довольно произвольно. Иногда, въ угоду требованіямъ пространства, фигуры, относящіяся къ одному и тому же миѳу, разъединяются, или же наоборотъ, фигуры различныхъ миѳовъ соединяются между собою; мотивы извращаются и искалѣчиваются, вводятся въ дѣйствіе этрурскіе боги и демоны. Всюду господствуютъ капризъ и недоразумѣніе. Часто встрѣчаются также чисто-этрурскія изображенія сюжетовъ изъ земной или загробной жизни, и въ такихъ случаяхъ бываютъ не грубѣе, чѣмъ въ вышеупомянутыхъ. Вообще исполненіе — по большей части грубое, варварское. Съ этими художественно-ремесленными произведеніями можно познакомиться лучше всего въ этрурскомъ музеѣ, во Флоренціи, и въ Грегоріанскомъ музеѣ, въ Римѣ; они интересны для насъ только какъ послѣднія попытки этрурскаго искусства отстоять нѣкоторую свою независимость противъ эллинизма, проникавшаго въ Италію.

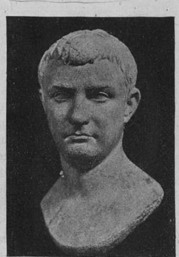
Аполлонъ, одинъ изъ остатковъ скульптурнаго украшенія фронтона въ Луни, хранящихся во флорентійскомъ музеѣ. По Милани.

Какъ на крупное произведеніе этрурской пластики, относящееся къ разсматриваемому времени, можно указать на бронзовую статую Авла Метелла, найденную въ Тразименскомъ озерѣ и хранящуюся во Флорентійскомъ музеѣ. Метеллъ изображенъ въ натуральную величину, стоящимъ съ поднятою вверхъ рукою, подобно оратору; фигура его, по древнему пріему ваянія, или въ подражаніе такому пріему, твердо опирается въ землю обѣими подошвами. Въ пропорціяхъ его тѣла, въ складкахъ одежды и въ экспрессіи суроваго лица видно нѣчто этрурское, непосредственное; тѣмъ неменѣе и въ этомъ произведеніи уже чувствуется вліяніе эллинистической манеры, тѣмъ неменѣе самая индивидуальность лица выражена здѣсь не рѣзче, чѣмъ въ нѣкоторыхъ чисто-эллинистическихъ скульптурныхъ портретахъ.

Эллинистическій, а въ нѣкоторомъ смыслѣ и этрурскій элементы еще сильнѣе проявляются во фронтонныхъ глиняныхъ изваяніяхъ храма въ Луни, изданныхъ Л.-А. Милани и хранящихся во Флорентійскомъ музеѣ. Они могутъ считаться типичными для фронтонныхъ украшеній нѣкоторыхъ другихъ этрурскихъ храмовъ разсматриваемой поры; большинство этихъ украшеній или уничтожено временемъ, или дошло до насъ въ ничтожныхъ обломкахъ. На одномъ изъ фронтоновъ было представлено, повидимому, состязаніе Марсія съ Минервою, на

другомъ — Аполлонъ и Артемида, избивающіе дѣтей Ніобы. Формы и поза Аполлона отличаются чисто греческой мягкостью, а между тѣмъ его голова съ пухлыми губами, раздутыми ноздрями и гнѣвными очами отличается этрурскою реалистичностью, причемъ зрачки глазъ, по пріему скульпторовъ, быстро распространившемуся въ Италіи и сдѣлавшемуся общимъ въ римскую эпоху, выдѣланы пластически (см. рис. на стр. 554).

Въ Римѣ, за этимъ реалистическимъ теченіемъ послѣдовала идеалистическая реакція, съ которою мы уже познакомились (ср. стр. 508—512). Въ концѣ республиканской эпохи, рядомъ съ ново-аттическою скульптурою, завелась въ Италіи велико-греческая или греко-италійская, преслѣдовавшая тѣ же самыя цѣли. Отцомъ ея былъ Пазитель, родившійся въ Южной Италіи вѣроятно раньше 100 г. до Р. Х., получившій, подобно всѣмъ жителямъ ея городовъ, права римскаго гражданина уже въ 80 г. и трудившійся въ Римѣ главнымъ образомъ во времена Помпея. Основная особенность его искусства, архаистичность, по всей вѣроятности обусловливалась его ученостью, плодомъ которой было составленное имъ сочиненіе „О выдающихся произведеніяхъ искусства всего міра“. Произведеній его самого не дошло до насъ ни единаго, и только изъ письменныхъ источниковъ мы знаемъ, что это былъ многосторонній мастеръ, прекрасно владѣвшій техникою всѣхъ отраслей искусства. Его ученикъ Стефанъ выставилъ свое имя на вышеупомянутой мраморной статуѣ виллы Альбани (ср. стр. 345), которая признана копіею древне-греческаго изваянія юноши, впослѣдствіи повтореннаго въ различныхъ варіяціяхъ. Ученикомъ Стефана называетъ себя Менелай, группа котораго, изображающая сцену прощанья матери съ сыномъ и находящаяся въ музеѣ Буонкомпаньи, въ Римѣ, вѣроятно заимствована изъ какого-нибудь греческаго надгробнаго памятника. Менелай уже не архаизировалъ: языкъ формъ у него свободенъ, полонъ и чистъ; но искренность чувства, выраженнаго въ этой группѣ, все-таки не оказываетъ сильнаго, непосредственнаго впечатлѣнія.



Такъ назыв. Помпей, въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Такое впечатлѣніе производятъ на насъ больше всего портретные бюсты послѣднихъ временъ республики, хотя относительно изображенныхъ въ нихъ личностей существуетъ по большой части разногласіе. Напр., относительно такъ называемаго бюста Юлія Цезаря въ неапольскомъ музеѣ, бюста Цицерона, въ копіи, принадлежащей мадридскому музею, мраморнаго бюста въ неапольскомъ музеѣ (см. рис. на стр.

555), слывущаго портретомъ Помпея, бронзоваго бюста въ капитолійскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), который считаютъ портретомъ Брута, портрета Помпея въ ней-карлсбергской глиптотекѣ, въ Копенгагенѣ, — составилось мнѣніе, что въ ихъ лицахъ еще больше индивидуальнаго, жизненнаго, близкаго сходства съ натурою, чѣмъ въ индивидуальнѣйшихъ изъ портретныхъ бюстовъ эллинистической Греціи. Однако это мнѣніе, быть можетъ, ошибочно; по крайней мѣрѣ трудно повѣрить, чтобы эти бюсты были исполнены въ Римѣ не греками, а римлянами, такъ какъ въ разсматриваемое время мы крайне рѣдко встрѣчаемъ скульпторовъ съ римскими именами. На то, что римлянинъ Копоній изваялъ статуи, олицетворявшія четырнадцать народностей, покоренныхъ Помпеемъ, надо смотрѣть, какъ на исключеніе. Вышеупомянутые художники ново-аттическаго направленія въ Римѣ, Пазитель, Стефанъ и Менелай, а также Аполлоній, исполнившій для Капитолія новую хризэлефантинную статую Юпитера, и Аркесилай, изваявшій Венеру для храма Цезаря, Богиню благополучія (Felicitas) для Лукулла, и Фурію, укрощаемую Амуромъ, для Варрона, — были греки.

Такъ назыв. Брутъ, въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Алинари.

Со времени Пазителя, у скульпторовъ вошло въ обыкновеніе пользоваться при работахъ всякаго рода глиняными моделями, вслѣдствіе чего особенности стиля, при различіи въ техническихъ пріемахъ, обусловливаемыхъ матеріаломъ, постепенно сглаживались. Объ Аркесилаѣ разсказываютъ, что его модели цѣнились дороже, чѣмъ оконченныя произведенія другихъ мастеровъ.

II. Искусство временъ римской имперіи.

1. Введеніе. — Римская архитектура.

Искусство временъ римской имперіи — всемірное искусство, отличающееся пристрастіемъ къ роскоши. Оно представляетъ собою вообще послѣднюю ступень развитія греческаго искусства, на которой его упадокъ и искаженность открыли однако путь къ новому художественному творчеству. Насколько много въ этомъ всемірномъ искусствѣ „римскаго“ и „императорскаго“ на ряду съ эллинскимъ — еще не совсѣмъ выяснено. Во всякомъ случаѣ, на вопросъ о томъ, суще-

ствовало ли „искусство римской имперіи“, мы, вмѣстѣ съ Викгофомъ, даемъ утвердительный отвѣтъ, хотя и смотримъ на это искусство иначе, нежели Викгофъ, а также Робертъ, выставляющій достаточно вѣскіе доводы въ подтвержденіе своего мнѣнія о томъ, что искусство императорской эпохи жило и обогащалось на счетъ эллинизма.

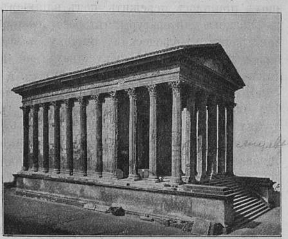
Послѣ изслѣдованій Адлера становится все болѣе и болѣе общепринятымъ взглядъ, что римское зодчество, какъ является оно въ Пантеонѣ, во дворцахъ императоровъ, въ монументальныхъ баняхъ (термахъ), даже въ тріумфальныхъ аркахъ и въ украшеніяхъ театровъ, изобрѣтено не въ Римѣ и для Рима, какъ это признавали прежде, но возникло изъ подражанія образцамъ эллинистическаго Востока и соперничества съ ними. Какъ извѣстно, архитекторомъ роскошныхъ сооруженій Траяна былъ Аполлодоръ Дамасскій; въ послѣднее же время этому греческому зодчему, уроженцу дальняго Востока имперіи, приписываютъ также отдѣлку внутренности Пантеона въ нынѣшнемъ его видѣ. Что при всемъ томъ въ нѣкоторыхъ храмахъ все еще замѣтно вліяніе древне-италійскаго устройства, что такое сооруженіе, какъ римскій Колизей, по своему общему плану, чисто италійскаго происхожденія, что водопроводы, поддерживаемые арками и тянущіеся со всѣхъ сторонъ къ Риму на протяженіи многихъ миль, носятъ на себѣ мѣстный отпечатокъ, — все это столь же очевидно, какъ и тотъ фактъ, что въ отдѣльныхъ формахъ римскихъ зданій выказывается тамъ и сямъ италійскій вкусъ. По части живописи въ Римѣ и Италіи, можно говорить о дальнѣйшемъ развитіи только стѣнной живописи, такъ какъ отъ станковой живописи не дошло до насъ ничего, кромѣ портретовъ, закрывавшихъ собою лица мумій поздне-эллинской эпохи Египта. Викгофъ доказалъ, и мы охотно соглашаемся съ его мнѣніемъ насколько кажется намъ это возможнымъ, что такъ называемый „третій стиль“ помпейской стѣнной росписи произошелъ изъ Египта; но при той руководящей роли, которую получила всемірная столица на берегахъ Тибра, было въ порядкѣ вещей, что „четвертый стиль“ для Италіи сложился впервые въ Римѣ. Однако, въ виду общаго положенія всемірнаго искусства въ разсматриваемую пору, невѣроятно, чтобы этотъ стиль былъ изобрѣтенъ въ Римѣ и римлянами. Его легкая фантастичность совсѣмъ не соотвѣтствуетъ римско-италійскому характеру. Послѣ четвертаго стиля, живопись уже не создавала ничего новаго. Культивируя чисто-эклектически то одно, то другое изъ прежнихъ направленій, она приняла участіе въ упадкѣ образныхъ искусствъ, происшедшемъ въ теченіе немногихъ столѣтій. Что касается до скульптуры, то она находилась въ нѣсколько иныхъ условіяхъ. Рядомъ съ классическимъ, подражавшимъ древности направленіемъ, господствовавшимъ во времена императора Августа и позднѣе въ школѣ Пазителя и въ ново-аттической школѣ, образовался, произойдя отъ римской любви къ славѣ и древне-италійскаго реализма, стиль тріумфальныхъ рельефовъ —

особое направленіе, которое можно считать главнымъ въ искусствѣ римской имперіи, если вообще признавать существованіе этого искусства. Римское національное художественное чувство выразилось отчасти и въ римской растительной орнаментикѣ, отдѣльныя формы которой стали болѣе свободны, роскошны и натуральны, хотя нѣкоторыя изъ нихъ развились въ подобномъ же родѣ и на эллинистическомъ Востокѣ. Если италійскій, римскій духъ едва замѣтенъ въ осеннюю пору вообще искусства имперіи, то въ частностяхъ этого искусства онъ даетъ знать о себѣ съ достаточною ясностью. Подобно тому, какъ эпоха имперіи началась съ классицизма, съ нѣкотораго рода возрожденія древне-греческихъ формъ, точно такъ же въ срединѣ II-го вѣка до Р. Х. этой эпохѣ пришлось пережить, подъ вліяніемъ „софистовъ" и прежде всего въ области литературы, второе „возрожденіе", питавшее особенное пристрастіе къ греческому Востоку и вскорѣ сдѣлавшееся замѣтнымъ также и въ образныхъ искусствахъ, но лишь на короткое время отсрочившее ихъ окончательный упадокъ.

Но настоящій упадокъ послѣ этой эпохи наступилъ сперва только въ области живописи и скульптуры. Что касается до архитектуры, то она шла своимъ собственнымъ путемъ. Въ отношеніи разработки и расчлененія монументальныхъ внутреннихъ помѣщеній, послѣ того, какъ признаніе христіанства (миланскій эдиктъ о вѣротерпимости 313 года) погасило свѣтъ языческаго искусства, она стала считать своимъ призваніемъ устройство такихъ помѣщеній въ тѣсномъ смыслѣ слова. Такъ смотритъ на нее въ особенности Шмарсовъ. Возрастаніе населенія въ Римѣ требовало все болѣе и болѣе обширныхъ и пышныхъ общественныхъ зданій. Общій упадокъ проявлялся только въ отдѣльныхъ архитектурныхъ формахъ. Конфигурація общаго плана, искусство выводить своды и соединять ихъ съ колоннами и прямымъ антаблементомъ въ теченіе всего времени римской имперіи находились въ прогрессирующемъ развитіи по пути къ полному владѣнію массами; соотвѣтственно этому, въ области зодчества, искусство первыхъ временъ христіанства создало свои первыя произведенія. Въ чемъ состояли точки соприкосновенія между ними и языческими постройками, мы увидимъ впослѣдствіи.

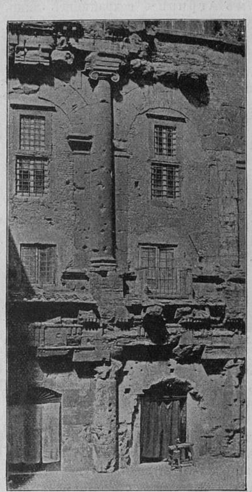
Римское зодчество получило отпечатокъ вкуса и характера повелителей имперіи. Во времена Августа и его преемниковъ изъ династіи Клавдія, Римъ окончательно превратился изъ глинянаго города въ мраморный. Къ форуму Юлія Цезаря прибавился форумъ Августа. Колоннады слѣдовали за колоннадами, тріумфальныя ворота за тріумфальными воротами, крыши храмовъ высились однѣ надъ другими, полукруглыя трибуны выростали одна противъ другой; строительная дѣятельность первыхъ императоровъ распространилась въ отдаленнѣйшія части города Рима и въ отдаленнѣйшія провинціи всемірнаго госу-

дарства. Своды отнюдь еще не были общимъ явленіемъ въ зданіяхъ. Круглый Пантеонъ Агриппы (27 г. до Р. Х.) въ Римѣ, построенный раньше сохранившагося до нашихъ дней Пантеона Адріана, по мнѣнію нашему и Петерсена, по всей вѣроятности имѣлъ деревянную шатровую крышу и увѣнчивался дѣйствительно массивною бронзовою шишкою пиніи, хранящеюся въ саду Ватикана. Отъ термъ Агриппы сохранились лишь жалкія развалины. Но за то устояли одиннадцать массивныхъ коринѳскихъ колоннъ Нептунова храма Агриппы, нынѣ перестроеннаго въ биржу. Коринѳскія колонны этой ранней поры имперіи имѣютъ еще классическія пропорціи, но вѣнцы аканѳовыхъ листьевъ ихъ капителей поднимаются все выше и выше, такъ что для усиковъ и завитковъ едва остается мѣсто между верхнимъ рядомъ листьевъ и абакою. Почти всѣ храмы этого времени, отъ которыхъ остались развалины, были коринѳскаго стиля; таковы въ Римѣ, на форумѣ Августа, храмъ Марса Ультора, отъ котораго сохранились три великолѣпныя колонны каррарскаго мрамора, и, на Forum Romanum, перестроенный Тиберіемъ храмъ Кастора, отъ котораго уцѣлѣли три образцовыя коринѳскія колонны паросскаго мрамора; въ Ассизи, — храмъ Минервы, въ Брешіи, — широко раскинувшійся храмъ о трехъ целлахъ; въ Полѣ, — храмъ Ромы и Августа, съ широкимъ портикомъ, имѣвшимъ въ ширину четыре, а въ глубину двѣ колонны. Лучше другихъ сохранился храмъ принцевъ Гая и Луція въ Нимѣ, извѣстный подъ названіемъ „Maison carrée“ (см. рис. на этой стр.). Планъ его — также римскій: на высокомъ основаніи находится портикъ, имѣющій съ лица шесть, а въ глубинѣ три колонны; стѣны целлы съ остальныхъ трехъ сторонъ окружены прилѣпленными къ нимъ полуколоннами, производящими впечатлѣніе коринѳской колоннады. Какъ велико было пристрастіе къ коринѳскому стилю въ первое время имперіи, о томъ можно судить по нижней колоннадѣ помпейскаго „храма Аполлона“, въ которой капители были сперва іоническія съ угловыми волютами, но послѣ землетрясенія 63-го года по Р. Х. передѣланы въ стукковыя коринѳскія, какъ обратилъ на это вниманіе авторъ настоящаго труда еще четверть вѣка тому назадъ.


„Maison carrée“, въ Нимѣ. Съ фотографіи.

Въ историческомъ отношеніи, изъ всѣхъ гражданскихъ сооруженій перваго времени имперіи особенно замѣчателенъ театръ Марцелла

(см. рис. на этой стр.). Онъ былъ начатъ постройкой еще при Юліи Цезарѣ и оконченъ только въ 13 г. до Р. Х. при Августѣ. Расчлененіе и украшенія его наружной стѣны, частица которой сохранилась, считаются до сихъ поръ образцомъ стѣнной орнаментаціи стиля, уже знакомаго намъ по Табуларію (ср. стр. 535), и главную особенность котораго составляетъ сочетаніе арки съ прямымъ архитравомъ. Тамъ, гдѣ при сооруженіи театровъ нельзя было устраивать мѣста для зрителей, какъ въ Греціи, на естественномъ склонѣ горы, надо было возводить для нихъ массивныя каменныя подпирающія стѣны, которыя по практическимъ и по эстетическимъ соображеніямъ строились въ видѣ аркадъ съ циркульными дугами, причемъ каждому ихъ этажу соотвѣтствовалъ ярусъ мѣстъ внутри зданія. Но греки и римляне эллинистической поры такъ привыкли къ колоннадамъ, что не могли представить себѣ художественно-выполненную постройку съ аркадами изъ циркульныхъ дугъ безъ полуколоннъ и архитрава надъ ними. Поэтому мы находимъ между каждыми двумя сосѣдними арками примкнутую къ стѣнѣ полуколонну и горизонтальный архитравъ, который, постаринному, тянется во всю длину зданія, опираясь на капители колоннъ и на вершины дугъ. При этомъ въ нижнемъ этажѣ мы видимъ дорическій, въ среднемъ іоническій, въ верхнемъ коринѳскій ордена. Стволы всѣхъ колоннъ въ театрѣ Марцелла — гладкіе, и въ дорическомъ стилѣ замѣтны этрурскія передѣлки.



Часть театра Марцелла, въ Римѣ. Съ фотографіи.

На той же художественной идеѣ, какъ и расчлененіе наружности стѣнъ, основана общая орнаментація римской тріумфальной арки. Сооруженіе въ видѣ свободно стоящаго куска стѣны, прорѣзанное парадными воротами и воздвигнутое на пути шествія тріумфатора, служило символическимъ выраженіемъ привѣтствія ему со стороны его родного города. Обыкновенно верхъ воротъ имѣетъ форму дуги полу-

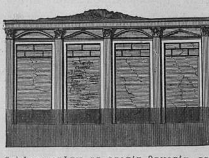
круга, которая образуетъ въ толщѣ стѣны коробовый сводъ. Вначалѣ довольствовались только одной такой аркой съ приставленными къ той и другой изъ ея сторонъ полуколоннами или парами полуколоннъ. Но вскорѣ стали дѣлать въ тріумфальныхъ воротахъ по три пролета съ дугообразнымъ верхомъ, большой въ срединѣ и два меньшихъ, по его бокамъ. Позднѣйшее видоизмѣненіе этого типа сооруженій съ цѣлью большей пышности составляютъ ворота съ квадратнымъ планомъ, образующія два пролета, взаимно перекрещивающіеся подъ прямымъ угломъ, такъ что сооруженіе открывается арками со всѣхъ четырехъ сторонъ. Обрамляющія тріумфальную арку поверхности покрывались пластическими украшеніями. Верхня стѣна, вѣнчающая постройку (аттика), служила мѣстомъ для надписей и вмѣстѣ съ тѣмъ подножіемъ для бронзовой статуи или для тріумфальной колесницы, увѣнчивавшей все сооруженіе (см. рис. на стр. 563 и прилагаемую таблицу на особомъ листѣ). По даннымъ, собраннымъ Паулемъ Грефе, отъ временъ римской имперіи дошло до насъ неменьше 125 тріумфальныхъ арокъ, воздвигнутыхъ въ честь императоровъ, въ томъ числѣ 10 въ Римѣ, 20 въ другихъ пунктахъ Италіи, 14 во Франціи, 6 въ Испаніи, 1 въ Германіи, 20 на Востокѣ и неменѣе 54 въ Африкѣ. Изъ нихъ 85 имѣютъ только по одному пролету, 7 по два, 22 по три, 2 по четыре пролета; у девяти арокъ — планъ квадратный и пролеты, открывающіеся на всѣ четыре стороны.

Обычай воздвигать подобныя сооруженія для торжественнаго въѣзда побѣдителей, возвращающихся въ свое отечество, восходитъ до эллинистической эпохи. Еще въ 121 г. до Р. Х. тріумфальная арка была воздвигнута однимъ изъ Фабіевъ на Forum Romanum. Но такъ же худо, какъ она, сохранились въ Римѣ и тріумфальныя арки времени Августа, за исключеніемъ, быть можетъ, арки Друза. Чтобы познакомиться съ ними, надо обозрѣть всю имперію. Изъ числа арокъ съ однимъ пролетомъ, въ аркѣ Августа, въ Римѣ, надъ колоннами довольно тощей архитектуры мы находимъ родъ фронтона; въ аркѣ въ Аостѣ, надъ коринѳскими колоннами, украшавшими ее также и съ боковъ, помѣщенъ дорическій триглифный фризъ; арка въ Сузѣ, въ верхней Италіи, построенная въ 8 г. по Р. Х., отличается коринѳскими угловыми колоннами благородной формы и фризомъ, тянущимся на всѣхъ четырехъ сторонахъ и украшеннымъ пластическимъ изображеніемъ сценъ жертвоприношенія. Арка Тиберія, въ Оранжѣ (см. прилагаемый рисунокъ на отдѣльномъ листѣ: „Тріумфальныя ворота Тиберія въ Оранжѣ“), имѣетъ три пролета; надъ среднимъ, главнымъ пролетомъ, поверхъ антаблемента колоннъ выдѣланъ на аттикѣ трехугольный фронтонъ. Вёльффлинъ подробно изслѣдовалъ архитектоническое развитіе однопролетныхъ тріумфальныхъ воротъ въ Италіи. Только въ древнѣйшихъ аркахъ имѣется передъ аттикой фальшивый фронтонъ, а коринѳскія капители украшаютъ не только пристѣнныя колонны, но также и под-

поры ступней арки пролета, причемъ какъ колонны, такъ и эти подпоры стоятъ на одномъ общемъ цоколѣ или по крайней мѣрѣ на цоколяхъ одинаковой вышины.

Затѣмъ, еще въ раннюю пору имперіи, къ архитектурѣ колоннъ и арокъ прибавляется особый родъ стѣнной отдѣлки, въ которой прямоугольныя углубленныя пространства въ промежуткахъ между полуколоннами или пилястрами увѣнчиваются попеременно одни небольшими фронтонами, другія невысокими дугами, какъ это мы видимъ напр. на наружной стѣнѣ зданія Эвмахіи, въ Помпеѣ, принадлежащаго времени Тиберія (см. рис. на этой стр.).

Насколько въ Греціи еще при Августѣ продолжали употреблять дорическій стиль съ прямолинейнымъ антаблементомъ и съ увѣнчаніемъ воротъ фронтонами, можно судить по воротамъ на рыночной площади въ Аѳинахъ, сооруженнымъ на пожертвованія Цезаря и Августа. Но пропорціи этого сооруженія ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что и въ Элладѣ уже давно утратилось пониманіе силы, свойственной дорическому стилю.


Отдѣлка стѣны въ зданіи Эвмахіи, въ Помпеѣ. По Овербеку, въ „Pompeji", I.

Императорскій дворецъ на Палатинскомъ холмѣ въ Римѣ въ эпоху Августа сравнительно еще мало чѣмъ отличался по своему расположенію отъ жилищъ частныхъ людей; но по мѣрѣ того, какъ возрастали требованія склада императорской придворной жизни, дворцы становились обширнѣе и роскошнѣе. Послѣ дома Августа былъ построенъ дворецъ Тиберія и Калигулы, отъ котораго сохранились лишь крытые сводами корридоры подвальнаго этажа.

Исчезнувшая гробница Августа, построенная имъ самимъ въ 28 г. до Р. Х., была, повидимому, роскошнѣе, чѣмъ дворецъ этого императора. Нижнюю ея часть составлялъ массивный каменный барабанъ, поверхность котораго была расчленена на полукруглыя ниши. На этомъ сооруженіи высился усаженный вѣчно-зелеными деревьями земляной курганъ съ бронзовою статуей императора на вершинѣ. Въ архитектурномъ отношеніи, интереснѣе этой гробницы памятникъ семейства К. Юлія въ Санъ-Реми; близъ Арля, относящійся къ нѣсколько болѣе позднему времени. На великолѣпномъ основаніи, украшенномъ рельефами, стоитъ первый этажъ сооруженія, имѣющій видъ тріумфальной арки, открывающейся на всѣ четыре стороны; надъ нимъ высится, въ видѣ верхняго этажа, единственный изъ уцѣлѣвшихъ до нашего времени моноптеровъ, т. е. круглый храмъ безъ целлы, состоящій изъ колоннъ, расположенныхъ по кругу, подъ одной общей кровлей. Колонны въ обоихъ этажахъ — коринѳскаго ордена.

Гробница Цестія, умершаго въ 29 г. до Р. Х., въ Римѣ, имѣетъ форму настоящей египетской пирамиды. Египетскіе обелиски со временъ Августа были усердно перевозимы въ Римъ съ береговъ Нила. Еще до сей поры около дюжины обелисковъ, разставленныхъ на разныхъ площадяхъ вѣчнаго города, составляютъ одну изъ его особенностей.

Послѣ большого пожара, уничтожившаго большую часть Рима при Неронѣ (въ 64 г. по Р. Х.), этотъ городъ съ милліоннымъ населеніемъ возродился изъ пепла въ еще болѣе роскошномъ видѣ, чѣмъ тотъ, который онъ имѣлъ прежде. „Золотой Домъ“ Нерона, прерываясь садами, простирался отъ Палатинскаго холма до Эсквилинскаго; передъ дворцомъ красовалась колоссальная бронзовая статуя императора, превосходившая своею величиною Колосса Родосскаго, а именно имѣвшая 110 футъ вышины. Богато-украшенные гроты, которые прежде считались частями термъ Тита, мы, вмѣстѣ съ Ланчьяни и другими, признаемъ теперь остатками этого „Золотого Дома“.

Тріумфальныя ворота Тита, въ Римѣ. Съ фотографіи Броджи.

При императорахъ изъ фамиліи Флавіевъ, Веспасіанѣ, Титѣ и Домиціанѣ (69—96 гг.), строительная дѣятельность приняла въ Римѣ огромные размѣры. Веспасіанъ расширилъ большія общественныя площади съ колоннадами, прибавивъ къ нимъ свой форумъ Мира съ храмомъ Мира. По смерти этихъ цезарей имъ тотчасъ же начинали воздавать божескія почести. Отъ храмовъ Веспасіана и Тита уцѣлѣли три коринѳскія колонны на форумѣ, стоящія неподалеку отъ десяти гранитныхъ колоннъ храма Сатурна (см. рис. на отдѣльномъ листѣ: „Іоническія колонны храма Сатурна въ Римѣ“), которыя, когда онѣ ни были бы исполнены, раньше или позже, во всякомъ случаѣ являются въ Римѣ главными

представителями колоннъ съ іоническими капителями, имѣющими угловыя волюты. На другомъ концѣ форума высятся однопролетныя тріумфальныя ворота Тита (см. рис. на стр. 563), воздвигнутыя съ соблюденіемъ классическихъ пропорцій и украшенныя великолѣпными рельефами; на ихъ полуколоннахъ мы впервые встрѣчаемъ римскую капитель стиля композита: надъ двумя рядами аканѳовыхъ листьевъ помѣщена верхняя часть іонической капители съ угловыми волютами. На аттикѣ воротъ Тита уже нѣтъ фронтона. На подпорахъ ступней свода арки, коринѳскія капители уступили свое мѣсто простымъ выступамъ. Но всемірную славу зодчество Флавіевъ пріобрѣло себѣ громаднымъ амфитеатромъ, который, будучи извѣстенъ подъ названіемъ Колизея, можетъ считаться въ нѣкоторомъ отношеніи самою грандіозною изъ античныхъ руинъ (см. рис. на отдѣльномъ листѣ: „Колизей и Пантеонъ въ Римѣ", фиг. а). Съ художественной точки зрѣнія, въ немъ интересна для насъ преимущественно отдѣлка его внѣшности. Она — четырехэтажная; каждый изъ трехъ нижнихъ этажей прорѣзанъ арками, въ промежуткахъ между которыми, какъ въ театрѣ Марцелла, стоитъ по колоннѣ, причемъ колонны въ первомъ этажѣ этрурско-дорическія, во второмъ — іоническія и въ третьемъ — коринѳскія. Четвертый этажъ выше каждаго изъ нижнихъ трехъ въ отдѣльности, и состоитъ изъ глухой стѣны съ рѣдкими четырехугольными окнами, а снаружи раздѣленъ въ горизонтальномъ направленіи на равные компартименты плоскими коринѳскими пилястрами. Съ внутренней стороны, эта верхняя часть зданія представляла собою заднюю стѣну галереи съ колоннами, которая шла вокругъ всего верхняго яруса эллиптическаго амфитеатра. Хотя арена Колизея была не самой обширной въ древнемъ мірѣ, такъ какъ арены амфитеатровъ въ Поццуоли и Таррагонѣ занимали собою сравнительно бо̀льшую площадь, тѣмъ неменѣе Колизей своимъ общимъ великолѣпіемъ превосходилъ всѣ зданія подобнаго рода. Кромѣ вышеупомянутыхъ, наиболѣе извѣстные амфитеатры находятся въ Веронѣ, Капуѣ и Помпеѣ въ Италіи, въ Арлѣ и Нимѣ въ Южной Франціи, въ Полѣ въ Австріи, въ Эль-Джемѣ въ Тунисѣ и въ Пергамѣ въ Малой Азіи. Величественность архитектуры Флавіевъ выказывается также въ сохранившихся развалинахъ ихъ дворца на Палатинскомъ холмѣ, въ Римѣ. Мы распознаемъ здѣсь, между прочимъ, пріемный залъ и можемъ вообразить себѣ всю роскошь его колоннъ, обширность его купола, блескъ мрамора и пышныя краски, которыми было расцвѣчено это сооруженіе, можемъ представить себѣ громадный, обставленный колоннами дворъ, на который выходили двери и ниши, находимъ остатки островка террасъ среди бассейна, принадлежавшаго къ нимфеуму. Нимфеумы, т. е. гроты съ водоемами и фонтанами, считались въ то время необходимой составной частью дворцовъ и богатыхъ домовъ. Въ виду постоянной въ нихъ сырости, ихъ ниши обыкновенно были отдѣлываемы мозаикой.

Новый рядъ императоровъ, царствовавшихъ въ теченіе почти

а

б

Исторія искусства. I.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Колизей (а) и Пантеонъ (б) въ Римѣ.

Съ фотографіи Алинари.

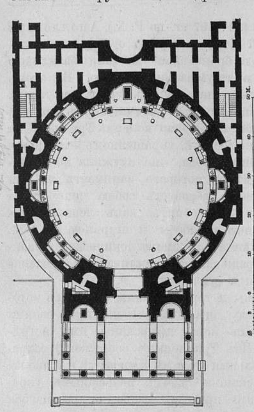
цѣлаго столѣтія, начинается Нервою. Фальшивая галерея на форумѣ Нервы, принадлежавшая къ оградѣ храма Минервы, представляетъ собою дальнѣйшее развитіе архитектурной декоративности. Колонны здѣсь не уходятъ на половину въ стѣну, не являются въ видѣ полуколоннъ, а стоятъ свободно, отдѣльно отъ нея. Поэтому ихъ антаблементъ выдается изъ стѣны гораздо сильнѣе, чѣмъ бывало раньше, и въ этомъ выступѣ впередъ участвуетъ также и аттика, на которой помѣщено рельефное изображеніе Минервы.

Великій греческій зодчій Траяна (98—107 гг. по Р. Х.), Аполлодоръ Дамасскій, выстроилъ Траяновскій форумъ съ его огромными полукруглыми трибунами, съ его крытою бронзовыми листами базиликою (Basilica Ulpia), съ его трехпролетною тріумфальною аркою. На этомъ форумѣ, нѣкогда считавшемся однимъ изъ чудесъ свѣта, а теперь запущенномъ, застроенномъ и только отчасти расчищенномъ, до сей поры высится громадная тріумфальная мраморная колонна Траяна. Она стоитъ на массивномъ кубическомъ пьедесталѣ, украшенномъ рельефами; подобно другимъ памятникамъ подобнаго рода, она служила носительницею дара, посвященнаго богамъ, мѣсто котораго занимаетъ на ней статуя императора. Базу этой колонны образуетъ собою чешуйчатая подушка; стержень ея, вышиною въ 27 м., обвитъ, какъ лентою, спиралью рельефныхъ изображеній, длиною въ 200 м. и шириною въ 1 м., дѣлающею 22 оборота. Стержень увѣнчанъ эхиномъ іоническаго характера. Колонна была нѣкогда раскрашена, что усиливало получаемое отъ нея впечатлѣніе блеска, роскоши и стильности.

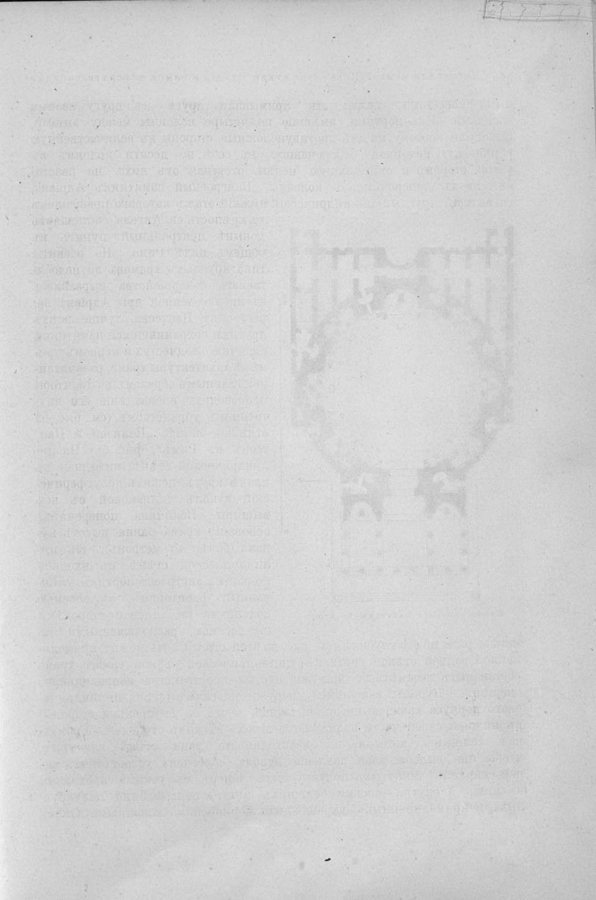
Вѣроятно Аполлодоромъ построены и термы Траяна, о гротахъ которыхъ мы уже упомянули. Повидимому, онѣ поразили римлянъ своими мощными сводами, такъ какъ съ этихъ поръ подражаніе имъ встрѣчается въ Римѣ все чаще и чаще. Изъ Траяновыхъ сооруженій сохранились также однопролетныя тріумфальныя арки въ Беневентѣ и Анконѣ, изъ которыхъ первая отличается роскошью своихъ рельефныхъ украшеній, а вторая представляетъ первый примѣръ свода, опирающагося не на оформенные угловые устои, но покоющагося прямо на карнизѣ, увѣнчивающемъ нерасчлененную стѣну. Но страсть Траяна къ постройкамъ распространялась и далеко за предѣлы Италіи. На вершинѣ горы пергамскаго акрополя стоялъ Траянеумъ, храмъ коринѳскаго ордена, замѣчательный богатствомъ своихъ пластическихъ декоративныхъ формъ и украшеній.

Преемникъ Траяна, Адріанъ (117-138 гг.), чувствовалъ себя уже чисто эллинистическимъ всемірнымъ владыкою. Его сооруженія украшали сѣверъ и югъ, западъ и востокъ имперіи. Римъ былъ обязанъ ему, между прочимъ, двойнымъ храмомъ Венеры и Ромы, развалины котораго до сего времени свидѣтельствуютъ объ его своеобразномъ великолѣпіи. Онъ состоялъ изъ двухъ целлъ, оканчивавшихся двумя полукруглыми абсидами и крытыхъ коробовыми сводами, отдѣланными внутри роскош-

ными кассетами; целлы эти примыкали другъ къ другу своими абсидами. Ихъ портики, имѣвшіе по четыре колонны между антами, выходили поэтому на двѣ противуположныя стороны въ величественную коринѳскую колоннаду, заключавшую въ себѣ по десяти колоннъ въ узкой сторонѣ и окружавшую целлы, отступая отъ нихъ на разстояніе двухъ поперечниковъ колонны. Надгробный памятникъ Адріана, гигантскій круглый цилиндрическій нижній этажъ котораго превращенъ въ крѣпость св. Ангела, составляетъ донынѣ центральный пунктъ въ общемъ видѣ Рима. Но развитіе типа круглыхъ храмовъ до недосягаемаго совершенства выразилось въ произведенной при Адріанѣ перестройкѣ Пантеона, лучше всѣхъ другихъ сохранившемся памятникѣ античнаго зодчества и первомъ примѣрѣ архитектуры храма, разсчитанной главнымъ образомъ на то, чтобы производить впечатлѣніе его внутреннимъ убранствомъ (см. рис. на отдѣльн. листѣ: „Колизей и Пантеонъ въ Римѣ“, фиг. 6). На цилиндрической стѣнѣ, имѣющей въ планѣ кругъ, лежитъ полусферическій куполъ одинаковой съ нею вышины. Величина поперечника основанія храма равна высотѣ купола (болѣе 40 метровъ). Къ цилиндрической стѣнѣ, съ входной стороны, пристроенъ портикъ, увѣнчанный фронтономъ, съ восемью колоннами на лицевой сторонѣ и съ восемью, расположенными въ четыре ряда по его глубинѣ (см. рис. на этой стр.). Связь между прямолинейной задней стѣной портика и цилиндрической стѣной самаго храма составляютъ незамѣтныя снаружи пустыя пространства неправильнаго очертанія. Куполъ, кажущійся снаружи плоскимъ (стѣна цилиндрическаго корпуса храма выше съ внѣшней, чѣмъ съ внутренней стороны) въ нижней своей части поднимается вверхъ въ видѣ ступеней. Громадная толщина, которая по необходимости дана стѣнѣ для того, чтобы она выдерживала давленіе купола, облегчена устройствомъ въ ней снаружи замкнутыхъ полукруглыхъ камеръ съ узкими проходами къ нимъ, а внутри—восьми большихъ нишъ, попеременно полукруглыхъ и прямолинейныхъ, украшенныхъ коринѳскими колоннами. Свѣтъ



Планъ римскаго Пантеона. По Адлеру.



Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Видъ изъ воротъ Адріана на колонны Олимпіейона въ Аѳинахъ.

Съ фотографіи Костантина.

проникаетъ въ благородно-расчлененную внутренность храма чрезъ нарочно сдѣланное для того круглое отверстіе въ куполѣ. Спокойное освѣщеніе распредѣляется равномѣрно на всѣ части этого самаго благороднаго, самаго пропорціональнаго и изящнаго по формамъ сооруженія въ мірѣ, которое и въ настоящее время, несмотря на нѣкоторыя передѣлки и прибавки, сдѣланныя въ немъ по превращеніи его въ христіанскій храмъ, все еще производитъ поразительное впечатлѣніе.

Изъ сооруженій Адріана въ окрестностяхъ Рима, вилла этого императора близъ Тиволи представляетъ собою источникъ всякаго рода античныхъ находокъ. Она состоитъ изъ многочисленныхъ отдѣльныхъ построекъ и въ маломъ размѣрѣ отражаетъ въ себѣ, какъ въ зеркалѣ, архитектуру всего древняго міра.

Благодаря Адріану, строительная дѣятельность сильно оживилась также въ Аѳинахъ. Въ это время былъ, наконецъ, довершенъ большой храмъ Зевса между акрополемъ и Илиссомъ (ср. стр. 328, 494 и 531). Олимпейонъ Адріана, отъ котораго сохранилось пятнадцать коринѳскихъ колоннъ, донынѣ стоящихъ на своихъ мѣстахъ, былъ, вмѣстѣ съ эфесскимъ храмомъ Артемиды, величайшимъ изъ всѣхъ греческихъ храмовъ. Уже однимъ количествомъ колоннъ окружавшей его галереи, въ которой ихъ было два ряда, по двадцати въ каждомъ на длинныхъ, и три ряда, по восьми въ каждомъ ряду на короткихъ сторонахъ, онъ превосходилъ всѣ прежніе аѳинскіе храмы. Входомъ въ Новыя Аѳины Адріана (Адріанополь) служила Адріанова арка, по бокамъ пролета которой стояло по коринѳской колоннѣ. Двѣ среднія колонны верхняго яруса постройки увѣнчаны небольшимъ фронтономъ. Прилагаемый рисунокъ на отдѣльномъ листѣ представляетъ видъ, открывающійся чрезъ арку Адріана на колонны Олимпейона.

Къ нѣсколько болѣе позднему времени относятся постройки вольноотпущеннаго аѳинскаго гражданина Ирода Аттика въ Аѳинахъ и въ Олимпіи. Главное сооруженіе, основанное имъ въ Аѳинахъ, былъ крытый театръ, одеонъ, у подожія акрополя. Уцѣлѣвшій отъ него трехъярусный фасадъ исполненъ въ стилѣ римскихъ циркульныхъ аркъ, который, слѣдовательно, употреблялся въ эту пору и въ Аѳинахъ. Болѣе свободною и роскошною по расположенію была экседра Ирода Аттика въ Олимпіи — зданіе, похожее на нимфеумъ и составлявшее конечный пунктъ водопровода, направленнаго въ городъ къ мѣсту тамошнихъ игръ.

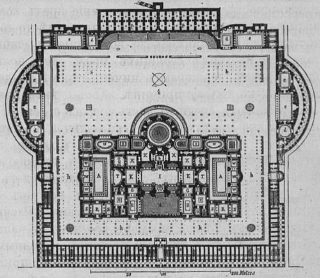
Дальнѣйшее развитіе архитектуры послѣ „возрожденія" временъ Адріана называютъ, употребляя новѣйшій терминъ, стилемъ „бароко". На самомъ дѣлѣ, и въ исторіи искусства одинаковыя причины производятъ одинаковыя послѣдствія; когда глазъ пресыщенъ чистыми, ясными формами, онъ начинаетъ требовать разнообразія, рѣзкихъ противуположностей, болѣе сильнаго раздраженія. Первоначальное значе-

ніе деталей забывается, или на него перестаютъ обращать вниманіе. Осмысленная послѣдовательность соблюдается все меньше и меньше. Рѣзкимъ переходамъ отъ свѣта къ тѣни, производящимъ впечатлѣніе живописности, отдается предпочтеніе предъ конструктивной закономѣрностью. Поэтому напр. полуколонны, вмѣсто того, чтобы быть составною частью стѣны, начинаютъ все чаще и чаще отдѣляться отъ нея и являться въ видѣ стоящихъ предъ нею полныхъ колоннъ, которыя однако не поддерживаютъ ничего, кромѣ выдающагося впередъ антаблемента; по той же причинѣ, здѣсь и тамъ, изъ фронтоннаго трехугольника удаляютъ среднюю часть вмѣстѣ съ его вершиною и замѣняютъ ее произвольно придуманною декоративной надставкой; по этой же причинѣ не довольствуются иной разъ даже тѣмъ, что антаблементъ имѣетъ прямолинейный выступъ, или, въ круглыхъ зданіяхъ, слѣдуетъ за данной кривизной ихъ стѣнъ, но заставляютъ его, какъ вздумается, закругляться и загибаться. Капители колоннъ становятся болѣе пышными и нерѣдко украшаются фигурами. Раскрашенная штукатурка и подкрашенный бѣлый мраморъ все чаще и чаще замѣняются цвѣтными сортами мрамора и другими пестрыми каменными породами, привозившимися изъ отдаленныхъ мѣстностей и придававшими постройкамъ позднѣйшаго времени имперіи своеобразный отпечатокъ. Этотъ стиль „бароко“ подготовлялся съ самаго начала имперіи, но наибольшія вольности онъ сталъ позволять себѣ незадолго до ея конца, и не на итальянской или греческой почвѣ, а въ отдаленнѣйшихъ провинціяхъ. Такъ напр. въ помпейскомъ храмѣ Изиды, перестроенномъ между 63 и 79 г. послѣ Р. X., мы видимъ вдающуюся во фронтонъ круглую нишу, которая однако не ломаетъ вершины его трехугольника. Круглыя колонны передъ стѣной вмѣсто полуколоннъ, примыкающихъ къ стѣнѣ, мы находимъ въ нѣкоторыхъ зданіяхъ, построенныхъ еще до Адріанѣ (ср. стр. 565—567). Капители колоннъ или пилястръ съ фигурами, входящими въ составъ ихъ украшеній, мы встрѣчаемъ еще въ хорошее время Греціи (Элевзисъ), встрѣчаемъ и въ эпоху римской республики, наприм. въ храмѣ Зевса Меулихія, и въ первыя времена имперіи, въ Casa dei capitelli figurati, въ Помпеѣ. Но всѣ эти новости стали теперь повторяться чаще и въ различныхъ варіяціяхъ.

Изъ уцѣлѣвшихъ тріумфальныхъ воротъ позднѣйшаго времени имперіи особенно замѣчательны трехпролетныя ворота Септимія Севера и Константина Великаго въ Римѣ. Послѣ сказаннаго нами, само собою разумѣется, что какъ тѣ, такъ и другія, были украшены не полуколоннами, но полными колоннами, стоявшими передъ стѣнами неслитно съ ними. Тріумфальную колонну императора Марка Аврелія въ Римѣ, если не обращать вниманія на ея стиль и на содержаніе ея рельефовъ, можно признать повтореніемъ колонны Траяна.

О великолѣпіи позднѣйшихъ императорскихъ дворцовъ даютъ намъ наглядное представленіе многоэтажныя развалины дворца Септи-

мія Севера съ ихъ громадными сводами. „Септицоній“, роскошный фасадъ постройки названнаго императора на южной вершинѣ Палатина, снесенный триста лѣтъ тому назадъ, повидимому былъ связанъ съ гидравлическими сооруженіями. Массивное центральное сооруженіе предполагаемаго храма Минервы-Медики, развалины арокъ котораго принадлежатъ къ самымъ огромнымъ въ Римѣ, могло быть вначалѣ также нимфеумомъ. Въ термахъ разсматриваемаго времени, бассейны воды и ванны были окружены всѣми помѣщеніями, обычными въ греческихъ гимназіяхъ и паркахъ.

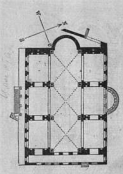


Планъ термъ Каракаллы въ Римѣ. По Бауменстеру.

Термы Траяна, построенныя Аполлодоромъ, повидимому послужили образцомъ для обширныхъ, роскошныхъ заведеній подобнаго рода. становившихся все болѣе и болѣе средоточіемъ общественной жизни высшаго сословія въ императорскомъ Римѣ. Послѣ термъ Каракаллы (211—217 гг. по Р. Х.) и Діоклетіана (284—305 гг.), явились термы Константина Великаго. Это — кирпичныя зданія, облицованныя мраморомъ, въ галереяхъ и залахъ которыхъ искусство выводить своды въ соединеніи съ употребленіемъ формъ, свойственныхъ колонной архитектурѣ, достигло до высшаго совершенства. Коробовые и крестовые своды громаднаго размѣра уступили мѣсто въ круглыхъ залахъ куполамъ различной конструкціи. Крестовый сводъ, опирающійся на выступы антаблемента, лежащаго на колоннахъ, возвратилъ этимъ послѣднимъ по крайней мѣрѣ кажущееся значеніе подпоръ, которое имѣли онѣ встарину. Общее расположеніе термъ, какъ это можно видѣть по плану термъ

Фигурная капитель изъ термъ Каракаллы въ Римѣ. Съ фотографіи Алинари.

Каракаллы (см. верхній рис. на стр. 569), при строгомъ соблюденіи симметріи, отличалось свободою, ясностью и вмѣстѣ съ тѣмъ большою сложностью. Изъ термъ Каракаллы, развалины которыхъ, неискаженныя перестройками, представляютъ наилучшую общую картину сооруженій подобнаго рода, происходитъ нарядная капитель, украшенная фигурою человѣка геркулесовскаго тѣлосложенія (см. нижній рис. на стр. 569). Отъ термъ Діоклетіана сохранились двѣ залы, и, благодаря тому, что были обращены въ христіанскія церкви, сохранились лучше другихъ: круглая зала церкви Санъ-Бернардо съ ея древнимъ куполомъ, на которомъ косыя четыреугольныя кассеты чередуются съ восьмиугольными, и продолговатая зала церкви Санта-Марія дельи-Анджели, въ которой три громадные крестовые свода опираются на монолитныя колонны краснаго восточнаго гранита. О пышности и величинѣ термъ Константина на Квиринале можно судить по поставленнымъ неподалеку отъ нихъ колоссальнымъ статуямъ Діоскуровъ съ ихъ конями, которыя, вѣроятно, украшали собою главный входъ въ эти термы, хотя и были изваяны раньше ихъ постройки.

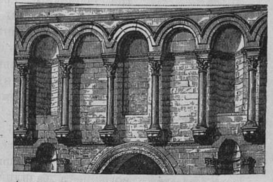


Планъ базилики Максенція. По Конраду Ланге.

Изъ остатковъ отъ памятниковъ временъ Константина въ Римѣ слѣдуетъ прежде всего упомянуть о громадныхъ развалинахъ арокъ сѣвернаго бокового нефа базилики Максенція (см. рис. на этой стр.). Базилика эта была заложена при Максенціи и освящена при Константинѣ. Она представляетъ собою образецъ крытой сводами базилики, состоящей, въ противуположность прежнимъ базиликамъ съ плоскимъ покрытіемъ и со среднимъ и боковыми нефами, раздѣленными другъ отъ друга колоннами, — въ строгомъ смыслѣ три нефа: съ юго-восточной стороны ея находится портикъ, съ сѣверо-западной — полукруглая ниша (абсида), въ срединѣ — высокій главный нефъ съ тремя крестовыми сводами, опирающимися на колонны, а справа и слѣва отъ него — по болѣе низкому боковому нефу, съ тремя коробовыми сводами каждый, расположенными поперечно по отношенію къ длинной оси зданія. При изученіи этого устройства, кажется, будто умирающая древность еще разъ собрала всѣ свои силы для того, чтобы оставить грядущимъ поколѣніямъ хотя бы въ области архитектуры наслѣдіе, которое удовлетворяло-бы потребностямъ новаго времени.

Внѣ Италіи, римская архитектура, не измѣняя своимъ главнымъ принципамъ, охотно воспринимала особенности чуждой ей мѣстной среды. Такъ римское провинціальное зодчество въ Германіи отличалось сухостью, нерѣдко даже грубостью. Въ Трирѣ, временной резиденціи императоровъ начиная съ Діоклетіана, сохранились такія груды развалинъ, какихъ не найдешь нигдѣ въ Средней Европѣ, за исключе-

ніемъ развѣ Прованса. Здѣсь откопаны императорскій дворецъ, амфитеатръ и бани. Поучительнымъ примѣромъ приспособленія архитектуры къ климатическимъ условіямъ является отсутствіе въ императорскомъ дворцѣ обычныхъ на югѣ дворовъ, обставленныхъ колоннами. Трирская базилика объ одномъ нефѣ, заканчивающемся въ глубинѣ полукруглою абсидою, превращена въ христіанскую церковь. Неоконченная, но довольно хорошо сохранившаяся Porta nigra, монументальныя, трехъярусныя ворота, бывшія нѣкогда укрѣпленными городскими воротами, — постройка также IV-го столѣтія по Р. Х. И здѣсь мы находимъ циркульныя арки (въ дверяхъ, окнахъ и стѣнныхъ нишахъ), обрамленныя полуколоннами сухого дорическаго стиля, и антаблементъ безъ выступа, не „бароко“, а нѣсколько неуклюжій „ренессансъ“. Памятникъ секундинійцевъ въ Игелѣ, близъ Трира, — еще древнѣе: это — постройка изъ песчаника, вышиной въ 23 метра, въ нѣсколько ярусовъ, безъ всякихъ отверстій, остроконечная подобно пирамидѣ, изобилующая рельефными изображеніями, варварская по своимъ отдѣльнымъ формамъ, но отличающаяся благородствомъ пропорцій. Театръ въ Оранжѣ съ его великолѣпной стѣной сцены, богато украшенной въ стилѣ „бароко“, заслуживаетъ вниманія, какъ лучше другихъ сохранившійся памятникъ этого рода; онъ доказываетъ, что и въ Провансѣ римскій стиль невсегда оставался такимъ классическимъ, какъ въ постройкахъ Нима (ср. стр. 559) и С. Реми (ср. стр. 562).

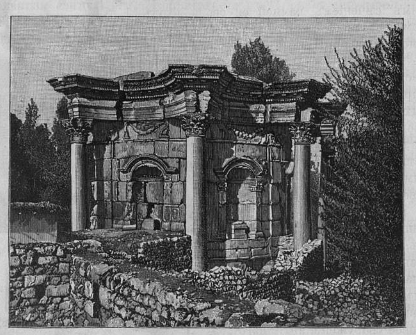


Аркатуры на императорскомъ дворцѣ Діоклетіана въ Салонѣ. По Любке въ „Geschichte der Architectur“.

Въ 305 г. по Р. Х. Діоклетіанъ соорудилъ для своего спокойнаго мѣстопребыванія дворецъ въ Салонѣ (нынѣшнемъ Спалато), на далматскомъ берегу. Это восьмиугольное, крытое куполомъ зданіе, окруженное колоннадою, превратилось потомъ въ христіанскій соборъ. Въ украшеніи его стѣнъ мы находимъ небольшія гладкоствольныя колонны коринѳскаго стиля, стоящія на кронштейнахъ и соединенныя одна съ другой циркульными арками, опирающимися на капители; этотъ мотивъ орнаментаціи является какъ-бы предвѣстникомъ средневѣковыхъ аркатурныхъ фризовъ (см. рис. на этой стр.). Архитектурныя формы въ разсматриваемое время видимо продолжали развиваться, подготовляя данныя, полезныя для будущаго.

Въ Малой Азіи сохранился цѣлый рядъ поздне-римскихъ храмовъ, въ которыхъ мы встрѣчаемъ всѣ древніе ордена въ самыхъ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ, считавшихся въ то время обогащеніями архи-

тектуры, а потомствомъ признанныхъ ея искаженіями. Въ Міусѣ существуютъ развалины римско-дорическаго зданія съ іоническими базами колоннъ. Въ Айцанои находился поздне-іоническій храмъ, отъ котораго еще уцѣлѣло шестнадцать монолитныхъ колоннъ. По словамъ Кёрте, это, — „на ряду съ Эрихѳейономъ, самый блестящій изъ дошедшихъ до насъ образцовъ іоническаго стиля." Въ императорскомъ храмѣ коринѳскаго стиля въ Эфесѣ, посвященномъ Клавдію, мы видимъ фризъ съ выступающимъ впередъ профилемъ; храмъ въ Лабрандѣ пред-

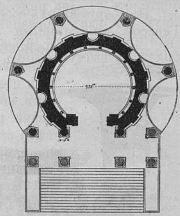


Небольшой круглый храмъ въ Бальбекѣ. По Фуртвенглеру.

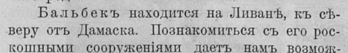
ставляетъ фризъ даже изогнутый кнаружи; но стѣна ограды храма Афродиты въ Афродизіасѣ была украшена двойными коринѳскими колоннами, на которыя опирались своими нижними краями попеременно трехугольные и дугообразные фронтоны.

Въ Алжирѣ, трехпролетная арка Тимегада, африканскаго Помпея, — сравнительно ранній образчикъ произвольнаго примѣненія традиціонныхъ архитектурныхъ формъ. Въ Пальмирѣ (Тадморѣ), Геліополѣ (Бальбекѣ) и Герасѣ (Джерашѣ), въ Сиріи, находятся гигантскіе остатки построекъ временъ римской имперіи въ характерѣ „бароко", которыя съ перваго взгляда можно принять за принадлежащія XVII-му или даже XVIII-му столѣтію по Р. Х. Эти сооруженія, вычурныя по формѣ, изобилующія подробностями, но величественныя по пропорціямъ и весьма живописныя по своему общему виду, явились также предвозвѣстниками архитектурныхъ принциповъ и формъ, развившихся въ позднѣйшіе вѣка.

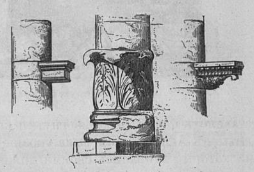
Пальмира лежитъ къ сѣверо-востоку отъ Дамаска. Большой храмъ солнца, къ которому ведетъ колоннада, состоящая изъ четырехъ рядовъ коринѳскихъ колоннъ, былъ художественнымъ центромъ этого нѣкогда цвѣтущаго города. Колонны средняго ряда на трети своей высоты снабжены выступающими впередъ кронштейнами, на которыхъ, безъ всякаго сомнѣнія, стояли статуи (см. нижній рис. на этой стр., фиг. *a*): это — также одинъ изъ мотивовъ, перенятыхъ потомъ Средними Вѣками. Арка воротъ съ плоскимъ сѣченіемъ камней ея свода, входъ въ храмъ, въ видѣ пилона, какъ-бы ущемленнаго между колоннами, и надгробныя башни передъ городомъ — художественныя особенности Востока. Но большая галерея съ колоннами принадлежитъ къ числу самыхъ замѣчательныхъ греко-римскихъ памятниковъ подобнаго рода.



План небольшаго круглаго храма въ Бальбекѣ. По Фуртвенглеру.



Бальбекъ находится на Ливанѣ, къ сѣверу отъ Дамаска. Познакомиться съ его роскошными сооруженіями даетъ намъ возможность великолѣпное изданіе Фраубергера. И здѣсь центральный пунктъ всѣхъ построекъ — монументальный храмъ солнца, отъ котораго уцѣлѣло еще шесть колоннъ. Въ коробовомъ сводѣ его целлы не было кассетъ, но онъ былъ расчлененъ дугообразными ребрами, поднимавшимися на него отъ пристѣнныхъ полуколоннъ; притворъ его былъ крытъ крестовыми сводами. Но настоящее образцовое сооруженіе античнаго „бароко“ — небольшой круглый храмъ въ Бальбекѣ (см. рис. на стр. 572). Въ стѣнѣ его круглой целлы устроено снаружи пять нишъ, надъ полукруглыми верхними краями которыхъ помѣщены также дугообразные выдающіеся впередъ карнизы. Фризы надъ ними украшены свѣшивающимися внизъ гирляндами. На гладкоствольныя коринѳскія колонны, окружающія целлу, опирается антаблементъ, который однако не тянется параллельно округлости целлы и въ промежуткахъ между колоннами представляется не выпуклымъ, а вогнутымъ и отступающимъ къ стѣнѣ целлы. Со стороны входа, эта граціозная декоративная система во вкусѣ „бароко“ нарушается, и притомъ неособенно удачно, прямолинейнымъ портикомъ о четырехъ колоннахъ (см. верхній рис. на этой стр.).



a Стержень колонны съ кронштейномъ, изъ Пальмиры; *б* стержень колонны съ аканѳовыми листьями у базы, изъ Джераша; *в* стержень колонны съ кронштейномъ, изъ Канавата. По Дурму.

Къ югу отъ Дамаска сохранилось множество развалинъ римскихъ сооруженій, главнымъ образомъ въ Герасѣ. Поучительно, что здѣсь стержни колоннъ въ нижней части, надъ базой, заключены въ вѣнецъ изъ аканѳовыхъ листьевъ (см. нижній рис. на стр. 573, фиг. *б*), какъ это мы видѣли на надгробныхъ стелахъ въ древней живописи на вазахъ (ср. стр. 366).

Въ сооруженіяхъ собственно Гаурана, лежащаго между Дамаскомъ и Герасой, съ которыми знакомятъ насъ труды I.-Г. Ветцштейна и М. де-Вогюѐ, наблюдаются также замѣчательныя явленія: въ Канаватѣ мы видимъ колонны съ выступающими изъ ихъ стержней консолями и съ капителями стиля композита, но безъ волютъ (см. нижн. рис. на стр. 573 фиг. *в*, и верхн. рис. на этой стр.); въ храмѣ Мусмійе мы находимъ надъ среднимъ, расширеннымъ интерваломъ между колоннами дугообразно-приподнятый антаблементъ. Но для исторіи купольныхъ покрытій особенно важны развалины въ Гауранѣ и Герасѣ, а также нѣкоторыя изъ развалинъ въ долинахъ Меандра и Гермоса. Разъ достигнуто было умѣнье класть своды изъ тесаннаго камня въ видѣ правильныхъ куполовъ, нетрудно было устроивать эти послѣдніе надъ круглыми постранствами; но для покрытія куполами помѣщеній съ углами, особенно квадратныхъ въ планѣ, надо было придумать какой-либо способъ перехода отъ прямолинейности стѣнъ, на которыхъ долженъ лежать куполъ, къ его кривизнѣ. Въ Гауранѣ, въ постройкахъ II-го и III-го вѣковъ по Р. Х., встрѣчаются купола надъ зданіями квадратнаго плана, въ которыхъ углы, образуемые вверху стѣнами, срѣзаны и закрыты каменными плитами, такъ что изъ квадрата получился сперва восьмиугольникъ, а потомъ, при дальнѣйшемъ скашиваніи угловъ, шестнадцатиугольникъ. И въ Римѣ при устройствѣ купольныхъ покрытій, напр. въ такъ называемомъ храмѣ Минервы-Медики и въ термахъ Каракаллы, еще прибѣгали къ выдвиганію горизонтальныхъ слоевъ камней одного надъ другимъ для достиженія клиновидной формы перехода къ куполу, что было тѣмъ болѣе удобно, что дѣло шло о перекрытіи не четырехугольныхъ, но многоугольныхъ помѣщеній. Дѣятельность римскихъ архитекторовъ на этомъ направленія можно назвать, по выраженію Дурма, „робкою попыткою“ сравнительно съ изобрѣтательностью почти современныхъ имъ восточныхъ зодчихъ (см. нижн. рис. на этой стр.). Здѣсь, при образованіи круглаго свода надъ квадратнымъ пространствомъ, мы впервые встрѣчаемся со сферическимъ

Капитель стиля композита изъ Канавата. По Дурму.

Сферическіе треугольные клинья при переходѣ отъ четырехугольнаго основанія къ круглотѣ купола (пандантивы) въ Герасѣ и долинѣ Меандра. По Дурму.

трехугольникомъ, такъ назыв. парусомъ или пандантивомъ въ его настоящемъ видѣ. Въ Герасѣ пандантивы сложены изъ обтесанныхъ камней; въ долинѣ Меандра въ одномъ кирпичномъ сводѣ нашли пандантивъ, сложенный изъ оформленныхъ камней (Formsteine). „Но это еще не слѣдуетъ считать проявленіемъ великаго стиля“, говоритъ Дурмъ, „а можно привѣтствовать только какъ подготовительный шагъ къ Айя-Софіи и Петровскому собору“.

Наконецъ, мы должны еще бросить взглядъ на восточныя **гробницы въ скалахъ**. Постепенное развитіе въ нихъ стиля „барокo“ можно прослѣдить съ особенною наглядностью. Среди фригійскихъ горныхъ усыпальницъ, которыя мы, вмѣстѣ съ Реберомъ и Кёрте (ср. стр. 269 и 270), считаемъ устроенными нераньше временъ римской имперіи, встрѣчаются такіе хорошіе дорическіе фасады, какой находится напр. въ Чукунджѣ. Такъ называемыя гробницы Авессалома, Захаріи и Іакова въ Кедронской долинѣ подъ Іерусалимомъ, относящіяся во всякомъ случаѣ къ до-адріановскому времени, представляютъ, за исключеніемъ способа ихъ конструкціи (напр. гробница Захаріи завершается пирамидою), въ своихъ деталяхъ еще довольно чистыя дорическія и іоническія формы. Однако вѣнчающимъ карнизомъ является въ нихъ нерѣдко египетскій желобъ. Характеръ „барокo“ въ самой сильной степени имѣютъ гробницы въ скалахъ Петры, между Мертвымъ моремъ и Акабахскимъ заливомъ. Онѣ принадлежатъ III-му и IV-мъ вѣкамъ нашей эры. Высѣченные въ скалахъ пышные фасады едва замѣтныхъ погребальныхъ камеръ нерѣдко растянуты въ ширину и достигаютъ до 30 метр. вышины. Они часто бываютъ въ два и болѣе ярусовъ. Ихъ колонны и пилястры, ихъ антаблементы и фронтоны, представляютъ античныя формы, трактованныя совершенно произвольно. Средина ихъ главнаго фронтона нерѣдко какъ-бы вырѣзана въ вертикальномъ направленіи и удалена прочь; въ образовавшемся чрезъ то пространствѣ между сохраненными частями фронтона помѣщается родъ круглаго храма, верхушка котораго превышаетъ построенный мысленно верхній уголъ фронтона. Какъ ея украшеніе, особенно часто употребляется форма урны (см. рис. на этой стр.). При всей причудливости и фантастичности этого стиля, въ немъ все еще ясно проглядываютъ

Фасадъ гробницы въ скалахъ, въ Петрѣ. По Дурму.

основныя формы эллинистическо-римской архитектуры, заключительнымъ аккордомъ которой онъ и является.

2. Живопись временъ римской имперіи.

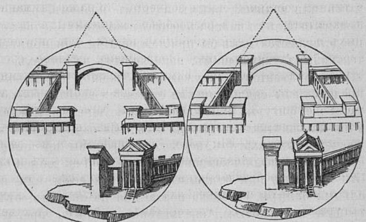
Во времена римскихъ императоровъ главнымъ родомъ живописи была живопись стѣнная. Но намъ лучше извѣстна стѣнная живопись Кампаніи, чѣмъ самаго Рима, и еще больше извѣстна живопись помпейская, образцы которой найдены въ огромномъ количествѣ, описаны, опубликованы и изслѣдованы въ художественно-историческомъ отношеніи. Изданіе кампанійскихъ стѣнныхъ картинъ началось еще въ XVIII-мъ столѣтіи съ большого увража Геркуланской Академіи, за которымъ, въ XIX-мъ столѣтіи, слѣдовали, кромѣ другихъ трудовъ, сочиненія Цана, Тернита, Рауль-Рошета, Никколини и Презуна. Но ближайшимъ изслѣдованіемъ этихъ многочисленныхъ образцовъ, пролившимъ яркій свѣтъ на состояніе живописи въ императорскую эпоху, мы обязаны преимущественно Гельбигу и Мау.

Раскопки показали повсюду, что въ началѣ временъ имперіи стѣны внутри зданій были почти сплошь расписываемы яркими красками по штукатуркѣ. Какъ сказано выше (ср. стр. 542), несмотря на возраженія со стороны другихъ изслѣдователей, мы, вмѣстѣ съ Доннеромъ фонъ-Рихтеромъ, твердо держимся того мнѣнія, что эта роспись производилась главнымъ образомъ по мокрой извести, т. е. а-фреско, но мѣстами ретушировалась темперою.

Если ко всей этой живописи мы будемъ относиться, какъ къ декоративной составной части зодчества, то наше вниманіе будутъ постоянно приковывать къ себѣ разнообразіе написанныхъ на стѣнахъ архитектурныхъ построеній, или уходящихъ вглубь, или рисующихся на одной плоскости и составляющихъ попрежнему главное средство расчлененія стѣнъ, большая роскошь симметрическаго или ритмическаго чередованія фона отдѣльныхъ панно и обиліе орнаментныхъ мотивовъ, украшающихъ стѣны. Если же, напротивъ того, мы станемъ смотрѣть на эту роспись глазами живописца, то насъ въ неменьшей степени поразитъ изобиліе сценъ съ фигурами, ландшафтовъ и изображеній отдѣльныхъ предметовъ неодушевленной природы, разсѣянныхъ по стѣнамъ, равно какъ иногда и разнообразіе соединенія подобныхъ сюжетовъ посредствомъ болѣе или менѣе архитектоническихъ украшеній стѣнъ. Содержаніе картинъ съ фигурами — самое разнообразное. Правда, собственно историческія картины встрѣчаются чрезвычайно рѣдко. Геркуланскія и помпейскія картины съ фигурами въ большинствѣ случаевъ представляютъ греческихъ боговъ и героевъ въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ изображаетъ поэзія. Многочисленны также картины, идеализирующія вседневную жизнь и которыя Гельбигъ называетъ „эллинистическимъ жанромъ“, — любовныя сцены, пиршества, богослужебные обряды, музыкальныя и другія развлеченія. Женщины занимаются съ маленькими божками

любви, поэты, музыканты и актеры — своими искусствами. Картины, взятыя изъ дѣйствительной жизни, изображаютъ безъ прикрасъ преимущественно бытъ рабочаго класса, и туземное ихъ происхожденiе выказывается въ безыскусственности воспроизведенiя ея сценъ. Настоящiе портреты — рѣдки, но порою встрѣчаются великолѣпныя работы въ этомъ родѣ, каковъ напр. портретъ Паквiя Прокула и его жены, находящiйся неаполитанскомъ музеѣ и удивительный по своей жизненной правдѣ (см. верх. рис. на этой стр.). Ландшафты встрѣчаются всякаго рода: и большiе ландшафты съ миѳологическимъ стаффажемъ или священными деревьями, и небольшiя картины, изображающiя только переднiй планъ съ нѣсколькими цвѣтами, и виды уединенныхъ утесистыхъ мѣстностей, оживленныхъ лишь дикими звѣрями, и виды „приморскихъ городовъ“ и „виллъ“ Лудiя (ср. стр. 549). Картины эти, имѣющiя различную величину, изобилуютъ фигурами людей и боговъ, изображаютъ суда, погонщиковъ муловъ и всю уличную и береговую жизнь Юга; онѣ то занимаютъ собою цѣлыя стѣны, то подражаютъ станковымъ картинамъ, вставленнымъ въ рамы, то бываютъ разбросаны по цвѣтному фону въ видѣ отдѣльныхъ украшенiй. Изображенiя изъ жизни дикихъ и домашнихъ животныхъ, населяющихъ землю, воздухъ и воду, переходятъ въ небольшiя, красиво скомпанованныя группы плодовъ, овощей и другихъ съѣстныхъ припасовъ, принадлежностей письменнаго стола

Портретъ Паквiя Прокула и его жены, помпейская стѣнная живопись въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографiи Алинари.


Кампанiйскiй ландшафтъ, изображающiй гавань, въ неаполитанскомъ музеѣ. Слѣва — точный снимокъ съ этого ландшафта, справа — его снимокъ съ надлежащимъ исправленiемъ перспективы. По К. Вёрмана „Landschaft in der Kunst der alten Völker“

и жертвеннаго алтаря. Человѣческія фигуры и неодушевленные предметы являются то среди вполнѣ опредѣленной окружающей ихъ обстановки, то на одноцвѣтномъ фонѣ безъ всякаго намека на мѣсто, въ которомъ они находятся. Линейная перспектива въ ландшафтахъ обыкновенно бываетъ приблизительно вѣрна, но никогда не соблюдается съ научной точностью. Нижній рис. на стр. 577 изображаетъ одинъ изъ ландшафтовъ неапольскаго музея въ томъ видѣ, какъ онъ написанъ въ дѣйствительности, и такъ, какъ слѣдовало бы исправить его согласно законамъ перспективы. Тамъ, гдѣ надъ ландшафтомъ разстилается чистое небо, нерѣдко довольно вѣрно передается, что оно голубого цвѣта въ зенитѣ, а у горизонта, смотря по времени дня, кажется бѣловатымъ, свѣтло-желтымъ или красноватымъ. Освѣщеніе, обыкновенно яркое и веселое, бываетъ распредѣленно равномѣрно. Тѣни, падающія отъ предметовъ, часто сильны и опредѣленны. Онѣ играютъ важную роль особенно въ ландшафтахъ, изображающихъ виллы. Но о передачѣ другихъ атмосферическихъ эффектовъ, кромѣ освѣщенія, нѣтъ и помина. Единственная „картина ночи" во всей кампанійской стѣнной живописи, столь часто цитируемое изображеніе Троянскаго деревяннаго коня, хранящееся въ неапольскомъ музеѣ, и та вѣроятно оказалась бы менѣе „ночною" по краскамъ, если бы было возможно сличить ихъ съ тонами стѣнъ и предметовъ, которые ее окружали.

Какъ и прежде, цѣлыя стѣны, особенно садовыхъ залъ и садовыхъ оградъ, бывали заняты большими ландшафтами. Подражанія обрамленнымъ станковымъ картинамъ, обыкновенно съ опредѣленнымъ ландшафтнымъ или архитектурнымъ заднимъ планомъ, рѣзко выдѣляются изъ фоновъ стѣнныхъ панно̀ въ центрѣ послѣднихъ, а также неменѣе очевидно представляются какъ-бы приставленными или привѣшенными къ архитектурнымъ украшеніямъ, написаннымъ на стѣнахъ. Среди архитектурныхъ орнаментовъ, окружающихъ панно̀, на цоколяхъ и карнизахъ, представлены сидящими или стоящими всякаго рода отдѣльныя фигуры; такія же фигуры прислонены къ колоннамъ и косякамъ, или качаются на завиткахъ и гирляндахъ. На самыхъ поляхъ стѣнъ, вмѣсто обрамленныхъ картинъ, нерѣдко изображены летящія фигуры или группы фигуръ, придающія кампанійской стѣнной живописи особенную прелесть. Эти крылатыя или безкрылыя миѳологическія или вымышленныя идеальныя фигуры, свободно порхающія по стѣнамъ, отличаются изящной граціей и легкостью, впечатлѣніе которыхъ производитъ помпейская стѣнная роспись вообще. Приложенная къ настоящему сочиненію хромолитографированная таблица изображаетъ летящую группу сатира, увѣнчаннаго вѣтвями итальянской сосны, и вакханки съ тирсомъ въ рукѣ, — стѣнную картину, найденную въ Casa dei Dioscuri, въ Помпеѣ, и хранящуюся въ неаполитанскомъ музеѣ.

Мы уже прослѣдили развитіе кампанійской стѣнной живописи почти до временъ Августа (ср. стр. 545—551). Крайній предѣлъ этого

[illegible]. Человѣческія фигуры и неодушевленные предметы [illegible] то если вмѣсто опредѣленной окружающей ихъ обстановки то на однообразномъ фонѣ безъ всякаго намека на небо, въ которомъ они [illegible]. Линейная перспектива въ ландшафтахъ обыкновенно бываетъ приблизительно вѣрна, но никогда не соблюдается съ научной точностью. Нижній рис. на стр. 577 изображаетъ одинъ изъ ландшафтовъ [illegible] музея въ томъ видѣ, какъ онъ написанъ въ дѣйствительности, и такъ, какъ слѣдовало бы исправить его согласно законамъ перспективы. Такъ, гдѣ надъ ландшафтомъ развертывается чистое небо, [illegible] довольно вѣрно передается, что оно [illegible] цвѣта въ зенитѣ, а у горизонта, смотря по времени дня, кажется блѣд[illegible] или красноватымъ. Освѣщеніе обыкновенно яр[illegible], тѣни падаютъ отъ [illegible] сильны и опредѣленны. Они играютъ важную роль особенно въ ландшафтахъ, изображающихъ [illegible]. Но о передачѣ другихъ [illegible] эффектовъ, кромѣ освѣщенія [illegible] и понятія [illegible] картина [illegible] во всей [illegible] отъ [illegible] живописи [illegible] передачи [illegible] [illegible] вѣроятно, оказалось бы менѣе [illegible], если бы было возможно считать ихъ [illegible] [illegible] окружающими.

[illegible] сплошныхъ вазъ и сидящихъ [illegible] ландшафты. Подражанія образцамъ [illegible] съ опредѣленнымъ ландшафтомъ [illegible] выдѣляются изъ [illegible] очевидно [illegible] или пространными въ архитектурѣ [illegible]. Среди архитектурныхъ орнаментовъ [illegible] въ карнизахъ [illegible] отдѣльныя фигуры [illegible] и мостиками [illegible] картины [illegible] изображеній фигуры или группы фигуръ [illegible] особенно часто [illegible] или мифологическія или аллегорическія [illegible] фигуры [illegible] [illegible] неслыханно [illegible] къ настоящему [illegible] группу [illegible] [illegible]

Мы уже [illegible] Августа (стр. [illegible]). [illegible]

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Сатиръ и вакханка. Помпейская стѣнная живопись въ Неаполитанскомъ музеѣ.

Съ акварельной копіи К. Отто.

а. Стѣна „четвертаго стиля“ въ Casa del Sirico.

б. Стѣна съ лѣпными украшеніями „четвертаго стиля“ въ Стабіянскихъ термахъ.

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Стѣны „четвертаго стиля“ въ Помпеѣ.

Съ фотографій Г. Зоммера.

промежутка времени — 79 годъ нашей эры, въ которомъ Геркуланъ и Помпея погибли при изверженiи Везувiя. Слѣдовательно, перiодъ этотъ обнимаетъ собою приблизительно сотню лѣтъ. Въ теченiе этого перiода господствовали два стиля. Около 50 г. по Р. Х. на смѣну прежняго стиля явился новый. Но рѣзкой грани между тѣмъ и другимъ провести невозможно. „Третiй" и „четвертый" стили, какъ мы называемъ ихъ со времени изслѣдованiй Мау, не произошли одинъ изъ другого и непосредственно сливаются со „вторымъ", „архитектурнымъ" стилемъ, съ которымъ мы уже знакомы. „Третiй" придаетъ большее значенiе плоскостнымъ составнымъ частямъ „второго"; въ немъ поверхности стѣнъ снова вступаютъ въ свои права; онъ превращаетъ колонны и карнизы иногда прямо въ полосы и ленты; пренебрегая перспективнымъ удаленiемъ и во всякомъ случаѣ ограничивая его, онъ увеличиваетъ отдѣльныя поля на стѣнахъ (см. рис. на этой стр.). Напротивъ того, „четвертый" стиль развиваетъ фантастическiе архитектурные элементы „второго" стиля еще дальше Онъ не лишаетъ рисунки, расчленяющiе стѣну на поля, ихъ архитектурнаго характера, какъ дѣлаетъ это „третiй" стиль, но замѣняетъ архитектуру второго стиля, хотя и написанную только, однако „во всякомъ случаѣ" возможную, отчетливою, хотя и причудливою, легкою и игривою архитектурою.

Стѣна „третьяго стиля" изъ „Casa del citarista" въ Помпеѣ. По Мау.

Затѣмъ третiй стиль обнаруживаетъ пристрастiе свое къ растительнымъ гирляндамъ натуральнаго вида и цвѣта, написаннымъ на свѣтломъ фонѣ, плотно связаннымъ и свѣшивающимся, къ плоскимъ орнаментамъ на полосахъ, расчленяющихъ стѣну на поля, тогда какъ четвертый стиль возвращается къ стилизированнымъ растительнымъ гирляндамъ второго стиля, къ ихъ блестящимъ краскамъ на темномъ фонѣ, къ ихъ сочетанiю съ живыми фигурами (см. табл. на отдѣльномъ листѣ: „Стѣны четвертаго стиля въ Помпеѣ", фиг. *a*).

Въ третьемъ стилѣ предпочтенiе отдается черной краскѣ для цо-

коля, красной киновари для главнаго поля и бѣлой краскѣ для верхнихъ частей стѣнъ, хотя иногда встрѣчаются также фіолетовый цоколь и голубыя или желтыя, рѣже зеленыя, главныя поля. Въ четвертомъ стилѣ, сочетаніе желтой, красной и черной красокъ болѣе часто; кромѣ того, является аккордъ двухъ красокъ, желтой и небесно-голубой; фіолетовая краска исчезаетъ, а красная киноварь уступаетъ мѣсто коричневой или темно-красной краскамъ. Тогда какъ въ третьемъ стилѣ расчленяющія полосы—бѣлыя или бѣловатыя, съ фіолетовой, желтой и зеленой орнаментаціей, въ четвертомъ стилѣ архитектурныя украшенія сплошь яркаго желтаго цвѣта, являющагося въ этомъ случаѣ вѣроятно подражаніемъ позолотѣ. Общее впечатлѣніе, производимое стѣнами третьяго стиля, — спокойное, холодное и благородное; стѣны четвертаго стиля отличаются бо́льшей теплотой и нарядностью, но вмѣстѣ съ тѣмъ и фантастической ненатуральностью и игривостью росписи.

Язонъ и Пелій, помпейская стѣнная картина. Съ фотографіи Алинари.

Древнѣйшему видоизмѣненію третьяго стиля даютъ названіе стиля „канделабровъ“. Отличительный признакъ этого стиля — расчлененіе стѣнъ при помощи канделабровъ, написанныхъ зеленоватыми тонами, какъ напр. въ Casa dei capitelli figurati, въ Помпеѣ.

Въ числѣ помпейскихъ домовъ третьяго стиля, главные — Casa del citarista, домъ Цецилія Юкунда и домъ М. Спурія Мезора. Но значительное большинство тамошнихъ домовъ принадлежитъ четвертому стилю.

Роскошно орнаментированная стѣна на дворѣ Стабіанскихъ термъ въ Помпеѣ (см. прилаг. табл. на отдѣльн. листѣ: „Стѣны четвертаго стиля въ Помпеѣ“, фиг. *б*) доказываетъ, что въ этомъ стилѣ къ живописи присоединялась мозаика.

Третій стиль явился въ Италію изъ Александріи. Объ этомъ свидѣтельствуютъ египетскіе мотивы въ его декораціяхъ и фигуры египетскаго характера въ его картинахъ. Но чтобы четвертый стиль былъ, какъ это утверждаютъ, выработанъ въ Римѣ италійцами и для Италіи, — немыслимо, если принять въ соображеніе весь ходъ развитія античнаго искусства. Происходитъ ли онъ изъ Александріи или изъ Антіохіи въ Сиріи, во всякомъ случаѣ на него надо смотрѣть, какъ на послѣднюю ступень эллинистическаго декоративнаго искусства. Хотя въ этомъ стилѣ распредѣленіе фигуръ, свободно выступающихъ среди нарисованныхъ архитектурныхъ мотивовъ, иногда напоминаетъ сценическія представленія, однако было бы неосновательно заключать изъ этого, какъ то дѣлали нѣкоторые, что самое происхожденіе стиля кроется въ театральномъ искусствѣ. Какъ бы то ни было, порицаніе Витрувія, какъ можно судить по эпохѣ, въ которую жилъ этотъ писатель, относится скорѣе къ произведеніямъ второго стиля, въ родѣ тѣхъ, которыя мы видимъ на стѣнахъ Фарнезинскаго дома, чѣмъ къ четвертому стилю.

Нашъ взглядъ на развитіе третьяго и четвертаго стиля подтверждается обзоромъ относящихся къ нимъ картинъ. Въ третьемъ стилѣ, на срединѣ поля стѣны бываетъ по большей части изображена постройка въ родѣ капеллы, и внутри нея помѣщена главная картина, преимущественно большой ландшафтъ съ миѳологическимъ стаффажемъ, съ несложною сценою жертвоприношенія или со священными деревьями. Задній планъ главныхъ картинъ на темы изъ греческихъ сказаній о богахъ и герояхъ составляли въ большинствѣ случаевъ также ландшафты или постройки, хотя нерѣдко тѣ и другія замѣнялись простымъ бѣлымъ фономъ. Фигуры, нерѣдко разсѣянныя по всему пространству безъ всякой связи между собою, имѣютъ типично идеалистическій характеръ, часто представлены въ торжественно-строгихъ позахъ, съ греческими чертами лицъ, съ разсчитанными движеніями, въ роскошной одеждѣ, съ заученнымъ расположеніемъ ея складокъ. Нельзя не замѣтить ихъ зависимости отъ архаистическаго стиля скульптуры нѣсколько болѣе ранней и современной имъ эпохи — стиля, который разработали ново-аттическая школа и школа Пазителя. Свѣтлыя, холодныя краски безъ рѣзкихъ оттѣнковъ въ желтыхъ, фіолетовыхъ, голубыхъ и зеленыхъ тонахъ, къ которымъ изрѣдка присоединяется ярко-красный, содѣйствуютъ декоративно-колоритному впечатлѣнію стѣнъ; тонкій, мелочной пріемъ исполненія ихъ росписи отличается тщательностью, но также и нѣкоторой сухостью и скучностью. Къ произведеніямъ подобнаго рода принадлежатъ стѣнныя картины въ помпейскомъ домѣ М. Эпидія Сабина: „Освобожденіе Гезіоны Геракломъ“, „Ипполитъ и Федра“, „Діана

и Актеонъ“ и „Гераклъ и Музы“, на черномъ фонѣ, снабженныя греческими надписями. Таковы въ особенности многочисленныя картины, отдѣленныя отъ стѣнъ и перенесенныя въ неапольскій музей: „Ифигенія въ Тавридѣ“ изъ дома Цецилія Юкунда, двѣ большія картины на бѣломъ фонѣ, „Гераклъ и Нессъ“ и „Мелеагръ и Аталанта“, изъ Casa del centauro, двѣ картины изъ одного дома, открытаго позже, копіи которыхъ работы Жильерона находятся въ археологическомъ музеѣ въ Галле, „Язонъ передъ Пеліемъ“ (см. рис. на стр. 580) и „Панъ съ нимфами“. Характерные миѳологическіе ландшафты третьяго стиля представляютъ намъ картины на четырехъ стѣнахъ комнаты, откопанной въ 1889 г.: „Паденіе Икара“, „Паллада-Аѳина и Марсій“, „Геркулесъ въ саду Гесперидъ“ и „Священное дерево съ жертвоприносителями“. Вторая изъ этихъ картинъ доказываетъ, что и въ кампанійской стѣнной живописи два послѣдовательныхъ эпизода одного и того же происшествія иногда изображались за разъ, среди одного и того же ландшафта. Склонность третьяго стиля къ египетскимъ формамъ и мотивамъ выказывается наприм. въ египетскихъ фигурахъ одной изъ комнатъ дома Везонія Прима.

Большинство всѣхъ помпейскихъ картинъ относится къ четвертому стилю. Рисунокъ въ нихъ болѣе смѣлъ и свѣжъ, классическая строгость лицъ уступаетъ свое мѣсто болѣе одухотворенной индивидуальной жизненности, нагота тѣла входитъ въ свои естественныя права, ландшафтъ получаетъ второстепенное значеніе, но въ то же время тѣснѣе связывается съ главными фигурами; краски становятся болѣе сочными и яркими, письмо дѣлается болѣе мягкимъ и широкимъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе пластичнымъ. Тотъ пріемъ, при которомъ красочныя пятна и мазки кисти накладываются одни подлѣ другихъ безъ притушевки другъ къ другу и сливаются вмѣстѣ въ глазахъ зрителя на нѣкоторомъ разстояніи, наблюдается рѣже въ обрамленныхъ картинахъ на главныхъ поляхъ стѣнъ, чѣмъ въ архитектурныхъ мотивахъ, въ отдѣльныхъ фигурахъ и въ декоративно-набросанныхъ изображеніяхъ неодушевленной природы, каковы напр. группы рыбы и дичи въ „Macellum“. Подобный пріемъ мы уже видѣли въ живописи второго стиля (ср. стр. 546). Третій стиль, вслѣдствіе пристрастія своего къ архаической строгости, пренебрегалъ этимъ пріемомъ, четвертый же пользовался имъ невоздержанно, не отказываясь однако вполнѣ отъ другого пріема письма, отъ пластической моделировки изображеннаго. Оба эти способа въ пору художественной зрѣлости обыкновенно не сливаются. Ни одинъ изъ нихъ не превосходитъ другого въ отношеніи иллюзіи; оба они стремятся производить ее, но различными средствами: одинъ чрезъ разработку скульптуральной рельефности, другой чрезъ оттѣненіе озаренныхъ свѣтомъ поверхностей.

Изъ числа миѳологическихъ изображеній особенно замѣчательны найденныя въ „Casa del poeta tragico“, а именно „Жертвоприношеніе

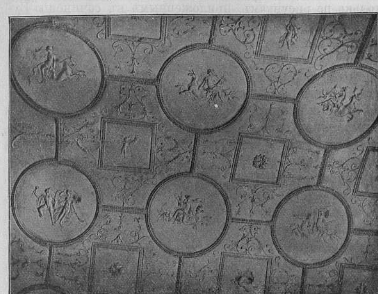
Ифигеніи", о которомъ мы уже говорили (ср. стр. 387 и 388), „Адметъ и Альцеста", „Бракосочетаніе Зевса", „Возвращеніе Бризеиды" и „Отъѣздъ Хризеиды" — картины, хранящіяся теперь въ неапольскомъ музеѣ. Изъ любовныхъ похожденій боговъ часто повторяется изображеніе Суда Париса. „Наказаніе Эроса" и „Продажа амуровъ" въ неапольскомъ музеѣ, и „Гнѣздо амуровъ" въ Casa del poeta — характерные образцы игриваго „эллинистическаго жанра". Картина „Три граціи", въ неапольскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), — копія скульптурной группы, соблазнявшей художниковъ эпохи Возрожденія на подражаніе ей и все еще находящей себѣ подражателей.

Весьма часто божества свѣта, Аполлонъ и аналогичные съ нимъ боги, но нерѣдко и другіе олимпійцы, какъ напр. Юпитеръ на одной изъ геркуланскихъ картинъ, снабжены лучистымъ вѣнцомъ или нимбомъ, который перешелъ въ христіанское искусство, какъ символъ святости. Впрочемъ, онъ былъ не рѣдкимъ явленіемъ еще въ вазовой живописи временъ Александра Великаго, и мы находимъ его даже въ пластическомъ исполненіи у Геліоса въ эллинистическомъ храмѣ въ Троѣ. Среди отдѣльныхъ какъ-бы летящихъ фигуръ и группъ, главную роль играютъ, кромѣ крылатыхъ образовъ, каковы богини побѣды, Амуры и Психеи, также сатиры и вакханки на ряду съ другими, невсегда понятными миѳологическими женскими фигурами. Юмористическія картинки и карикатуры, изъ которыхъ особенной любовью пользовались изображенія пигмеевъ въ египетскомъ вкусѣ, обыкновенно помѣщались рядами въ удобныхъ для того мѣстахъ. Объ изобиліи изображавшихся сюжетовъ и объ ихъ распредѣленіи по стѣнамъ богатаго римскаго дома можно получить понятіе въ самой Помпеѣ, при посѣщеніи дома Веттійцевъ, лишь недавно отрытаго и сохранившагося во всей цѣлости.

Три граціи, помпейская стѣнная картина въ неаполитанскомъ музеѣ Съ фотографіи Алинари.

Кѣмъ писана хотя бы одна изъ этихъ многочисленныхъ картинъ серьезнаго и веселаго, преимущественно же веселаго, ласкающаго взоры содержанія — остается неизвѣстнымъ. Онѣ — произведенія безыменныхъ комнатныхъ живописцевъ; однако между ними легко различать работы мастеровъ не одинаковой силы, изъ которыхъ лучшіе, какъ напр. исполнитель „Сатира и вакханки", воспроизведенныхъ въ нашей хромолитографической таблицѣ, были ремесленники первоклассные, близкіе по своему искусству къ настоящимъ художникамъ.

Бросивъ взглядъ на фрески дома, сосѣдняго съ Фарнезинской виллой, мы уже довели обзоръ стѣнной живописи Рима до временъ императоровъ и до перехода ея въ „стиль канделабровъ". Ко времени императора Августа относится еще нѣсколько картинъ, стоящихъ внѣ вышеозначеннаго декоративнаго направленія, каковы напр. жанровые и ландшафтные эскизы въ колумбаріи виллы-Памфили, легко и красиво набросанные на бѣломъ фонѣ; судя по бѣглости ихъ исполненія, можно было думать, что они принадлежатъ позднѣйшимъ вѣкамъ, пока Гюльзенъ, въ своемъ дополненіи къ сочиненію Земпера объ этихъ картинахъ, не доказалъ недавно, что онѣ исполнены въ самое первое время имперіи. Въ нихъ, какъ и во всей римской гробничной живописи и живописи начальной поры христіанства, дано постаринному предпочтеніе передъ другими фонами бѣлому фону стѣнъ, уже потому, что онъ, сильно отражая отъ себя свѣтъ, болѣе удобенъ для живописи въ сумрачныхъ погребальныхъ камерахъ.



Штукатурная отдѣлка потолка „бѣлой гробницы" на Via latina, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Остатковъ чистаго „третьяго стиля" въ Римѣ не сохранилось. Но не подлежитъ сомнѣнію, что „четвертый стиль" Помпеи былъ распространенъ и въ Римѣ. Подземные „гроты", гдѣ въ началѣ XVI-го столѣтія была открыта великолѣпная живопись этого рода, срисованная Рафаэлемъ и Удине и перешедшая въ стѣнную живопись „Высшаго Возрожденія" подъ названіемъ „гротескъ" (поитальянски — la grottesca), сохранились въ развалинахъ „Золотого Дома" Нерона, которыя нѣкогда были принимаемы за термы Тита (ср. стр. 563). Снимки съ этихъ картинъ и остатки этихъ послѣднихъ съ примѣсью лѣпного рельефа доказываютъ, что „нероновскій" стиль стѣнной живописи въ Римѣ не уступалъ „четвертому" помпейскому стилю въ отношеніи фантастической пышности и оригинальности, если не превосходилъ его.

Опредѣлить съ точностью, какъ долго „четвертый" стиль держался

въ Римѣ, невозможно. Во всякомъ случаѣ, штукатуренные потолки двухъ общеизвѣстныхъ гробницъ II-го столѣтія по Р. Х. на Via latina еще въ сильной степени отзываются этимъ стилемъ. Одна изъ нихъ, „бѣлая гробница", заключаетъ въ себѣ лишь потолочные лѣпные рельефы, изображающіе летящихъ сатировъ и вакханокъ, тритоновъ и нереидъ (см. рис. на стр. 584); на сводѣ другой гробницы, небольшіе веселые ландшафты съ удивительно хорошо соблюденной перспективой чередуются съ рельефами на темы изъ греческихъ героическихъ легендъ. Быть можетъ, къ тому же времени относится стѣнная живопись въ Villa Negroni, извѣстная намъ только по рисункамъ, приложеннымъ къ сочиненію Бутиса, изданному въ 1778 г.

Мау прекрасно опредѣлилъ характеръ этой живописи. Она еще не совсѣмъ отдалилась отъ четвертаго стиля; въ ней все-еще играютъ важную роль нарисованныя тонкія деревянныя колонки, но уже всюду замѣтенъ возвратъ къ простотѣ и правдѣ декоративной живописи времени Адріана. Полный возвратъ ко второму стилю виденъ въ описанныхъ Гюльсеномъ фрескахъ столовой знатнаго частнаго дома, отрытой въ 1888 г., но, къ сожалѣнію, снова засыпанной. Написанныя здѣсь постройки съ колоннами, отличаясь правильностью перспективы, придавали помѣщенію видъ болѣе просторнаго, чѣмъ оно было на самомъ дѣлѣ, и не представляли собою ничего неправдоподобнаго. На широкой ступени предъ изображенной колоннадой стояли рабы величиною въ натуру, „готовые къ услугамъ приглашенныхъ гостей" — высшій тріумфъ реалистической пошлости! Къ третьему столѣтію, какъ свидѣтельствуютъ о томъ находящіяся при нихъ надписи, относятся также „героини Торъ-Маранчо", въ ватиканской библіотекѣ, — женскія фигуры, въ которыхъ еще разъ пытается выразиться эллинистическая сентиментальность, но которыя, подражая болѣе совершеннымъ образцамъ, доводятъ заимствованную отъ нихъ манеру исполненія до грубости. Послѣ означеннаго времени, повидимому, наступилъ полный упадокъ стѣнной живописи. То, что изъ нея сохранилось отъ времени Септимія Севера, свидѣтельствуетъ объ ея пустотѣ и ничтожествѣ. Позднѣйшія произведенія этой отрасли искусства доказываютъ, что она уже возвратилась въ область ремеслъ.

Въ древности, какъ мы уже видѣли (ср. стр. 551), для украшенія половъ употреблялся особый родъ живописи — мозаика. Въ концѣ республики, обычай дѣлать мозаичные полы распространялся все болѣе и болѣе. Повидимому, въ то время завелся новый способъ мозаичнаго производства — opus sectile, противуположный т. наз. opus tesselatum. Для работъ, исполненныхъ по этому второму способу, служили маленькіе куски цвѣтныхъ камней или цвѣтного стекла, и изъ нихъ набиралось желаемое изображеніе; при первомъ же способѣ, изображеніе составлялось изъ болѣе или менѣе крупныхъ кусковъ мрамора, вырѣзанныхъ съ точностью по формѣ воспроизводимыхъ предметовъ. Помпейскія

мозаики этого рода, прототипы нынѣшнихъ „флорентійскихъ мозаикъ", можно видѣть въ неаполитанскомъ музеѣ (между прочимъ картину: „Сатиръ и вакханка"), а прототипъ нынѣшнихъ римскихъ — въ palazzo Colonna, въ Римѣ („Основаніе Рима").

Среди наборныхъ мозаикъ главную роль играютъ египетскія мозаики. Изъ этого видно, какъ велико было художественное вліяніе, шедшее попрежнему изъ Александріи. Самая большая мозаика, изображающая Нилъ, находится въ Palazzo Barberini, въ Палестринѣ. Это — пестрый, оживленный египетскій ландшафтъ, представляющій священную рѣку во время ея разлива. Мозаики виллы Адріана, разсѣянныя по различнымъ коллекціямъ (въ Ватиканѣ, капитолійскомъ, берлинскомъ и др. музеяхъ), лучшія изъ относящихся ко временамъ имперіи, соотвѣтствуютъ общему характеру искусства эпохи Адріана. Изъ числа этихъ произведеній намъ уже знакомы капитолійскіе голуби, воспроизведенные съ извѣстнаго эллинистическаго образца (см. стр. 498). Заслуживаютъ также полнаго вниманія изображенія животныхъ, каковы напр. берлинская мозаика, представляющая борьбу центавровъ съ дикими звѣрями, и ватиканская мозаика, на которой представленъ левъ, напавшій на быка (см. рис. на этой стр.). Сюжеты подобныхъ картинъ суть, повидимому, припоминанія цирковыхъ зрѣлищъ. Мозаика Латеранскаго музея, изображающая остатки кушаній (ср. стр. 497), выказываетъ свое эллинистическое происхожденіе уже тѣмъ однимъ, что на ней выставлено имя художника Гераклита. Напротивъ того, грубое мозаичное изображеніе атлетовъ, происходящее изъ термъ Каракаллы и находящееся въ Латеранѣ, — характерное произведеніе римскаго искусства III-го вѣка по Р. Х. Мозаичные полы работы римскихъ провинціальныхъ мастеровъ вводятъ насъ уже въ эпоху полнаго упадка. Въ императорское время не было недостатка въ опытахъ украшенія мозаикою также колоннъ и стѣнъ, по александрійскому обыкновенію. Средняя часть стѣны сцены въ театрѣ Скавра, въ Римѣ, по словамъ Плинія состоявшая изъ стекла, вѣроятно была украшена стеклянной мозаикой. Изъ Помпеи происходятъ четыре круглыя колонны съ изображеніями охотничьихъ сценъ на голубомъ фонѣ, находящіяся въ неаполитанскомъ музеѣ. Въ самой Помпеѣ еще сохранилось нѣсколько нишей фонтановъ или нимфеумовъ, снизу до верху покрытыхъ мозаикой. Произведенія этого рода весьма любопытны, какъ предшественники, въ техническомъ отношеніи, мозаичной отдѣлки абсидъ въ первохристіанскихъ церквахъ.

Мозаика изъ виллы Адріана. Съ фотографіи.

Образцами станковыхъ картинъ эпохи римской имперіи могутъ считаться эллинистическіе портреты мумій Средняго Египта. Изрядное количество произведеній этого рода съ давнихъ поръ находится въ парижскихъ коллекціяхъ и въ дрезденскомъ собраніи антиковъ. Но за послѣднія десять лѣтъ, благодаря открытіямъ, сдѣланнымъ въ Файумѣ Графомъ, Кауфманомъ, Петри и другими, многія крупныя коллекціи владѣютъ теперь нѣсколькими экземплярами подобныхъ портретовъ, имѣющихъ величайшее значеніе уже потому, что это — единственные сохранившіеся до нашего времени образцы античной живописи на деревянныхъ доскахъ и энкаустическаго восковего письма. Разъясненія Доннера относительно техническаго исполненія этихъ произведеній кажутся намъ, несмотря на возраженія другихъ ученыхъ, вполнѣ убѣдительными. Портреты, о которыхъ идетъ рѣчь, по большой части поясные, безъ рукъ. Съ поразительной жизненной правдой они передаютъ индивидуальныя черты людей обоего пола и разнаго возраста, какъ-бы смотрящихъ на насъ широко-раскрытыми глазами. Въ древнѣйшія времена, въ Египтѣ, для воспроизведенія головъ мумій обыкновенно прибѣгали къ пластикѣ, и только въ греческую пору такія воспроизведенія стали замѣняться портретами, писанными на доскахъ. Однако не всѣ ученые допускаютъ, подобно Эберсу, что нѣкоторые изъ этихъ портретовъ относятся къ эпохѣ Птоломеевъ. Безъ сомнѣнія, ихъ большинство принадлежитъ I-му и II-му столѣтіямъ по Р. Х., но повидимому можно безошибочно считать ихъ памятниками распространеннаго повсюду „искусства римской имперіи". Египетъ подъ римскимъ владычествомъ оставался эллинистическимъ; эллинистическою была въ немъ и портретная живопись, послѣдними произведеніями который являются эти

Портретъ женщины, найденный на ея муміи, въ музеѣ Гизэ (I). Съ фотографіи Бругша.

доски. Лучшія изъ нихъ отличаются такими шириною и силою моделировки, такими свѣжестью и блескомъ красокъ и вмѣстѣ съ тѣмъ такою выразительностью изображенныхъ лицъ, какія въ исторіи европейскаго портрета мы встрѣчаемъ впервые только въ XVII-мъ столѣтіи. Сколько силы, суровости и вообще характерности въ выраженіи и позѣ „госпожи Алины“, на ея портретѣ, находящемся въ берлинскомъ музеѣ и написанномъ, противъ обыкновенія, темперою на полотнѣ! Какой классической строгостью при всей теплотѣ экспрессіи отличаются черты лица на женскомъ портретѣ, принадлежащемъ музею Гизѐ (см. рис. на стр. 587), и какая ясная печать индивидуальности видна въ лицѣ другого женскаго портрета, хранящагося въ томъ же музеѣ (см. рис. на этой стр.)! Кромѣ этихъ портретовъ, слѣдуетъ упомянуть о портретѣ мужчины съ неправильными, грубыми чертами лица, находящемся въ копенгагенскомъ національномъ музеѣ, и о портретахъ юноши европейскаго типа и старой дамы съ короткими сѣдыми фальшивыми локонами, въ мюнхенскомъ Антикваріумѣ. Здѣсь возстаетъ предъ нами не только цѣлый міръ искусства, но и цѣлый міръ жизни.

Портретъ женщины, найденный на ея муміи, въ музеѣ Гизѐ (П). Съ фотографіи Бругша.

Изъ Египта перешло въ Римъ также искусство украшать книги рисунками въ текстѣ. Уже неоднократно было указываемо, что и эта отрасль искусства распространилась по всему свѣту благодаря эллинизму. Сохранились только рисунки въ рукописяхъ (миніатюры) позднѣйшей поры античнаго міра. Такъ какъ даже самые ранніе изъ нихъ принадлежатъ лишь второй половинѣ IV-го столѣтія, то разсмотрѣніе ихъ, собственно говоря, уже выходитъ изъ рамокъ настоящей главы нашего сочиненія. Тѣмъ не менѣе, изъ числа этихъ рисунковъ, послѣднихъ порожденій античной живописи, мы укажемъ, вопервыхъ, на изданныя Стриговскимъ и хранящіяся въ вѣнской и брюссельской главныхъ библіотекахъ и въ Барбериніевской библіотекѣ въ Римѣ, позднѣйшія копіи календарныхъ рисунковъ хронографа 354 г. и, вовторыхъ, на 58 рисунковъ къ утраченной рукописи „Иліады“, хранящихся въ Амброзіан-

ской библіотекѣ, въ Миланѣ, и опубликованныхъ А. Маемъ, и на 50 рисунковъ въ Ватиканскомъ неполномъ спискѣ Виргилія (№ 3225).

Въ рисункахъ къ Иліадѣ мы замѣчаемъ снова неумѣлость передачи отдѣльныхъ формъ и мотивовъ движенія. Эпизоды представленнаго нерѣдко разбросаны по обширному заднему плану безъ взаимной связи. Изображенія Скамандра — вполнѣ ландшафтные. Но если сравнишь напр. изображеніе преисподней въ этой серіи съ ея изображеніемъ на одномъ изъ фресковыхъ Одиссеевскихъ ландшафтовъ Ватиканскаго музея, то съ разу увидишь, какъ велико разстояніе, отдѣляющее внятный языкъ искусства послѣдняго времени римской республики отъ художественнаго лепета эпохи упадка имперіи.

3. Римская скульптура.

Эллинистическое идеалистичное ваяніе въ Италіи сказало, въ сущности, послѣднее свое слово въ произведеніяхъ ново-аттической школы и школы Пазителя. Единственнымъ лозунгомъ этой отрасли искусства сдѣлалось подражаніе великимъ мастерамъ былыхъ временъ. Занесенныя въ Римъ оригинальныя произведенія греческаго рѣзца и греческаго литья распространялись во множествѣ копій, причемъ иногда, вслѣдствіе особыхъ требованій, являлись отступленія отъ оригиналовъ и почти всегда исчезали ихъ духовный смыслъ и художественная тонкость. Многія изъ упомянутыхъ изваяній, въ которыхъ мы видимъ подражанія мастерскимъ произведеніямъ цвѣтущей поры греческаго искусства, принадлежатъ къ числу лучшихъ работъ этого рода. Къ слабѣйшимъ относятся заурядные антики нашихъ музеевъ.

Лучшія изъ произведеній эпохи Адріана были все еще полны такою же жизнью, какою проникнуты два центавра темно-сѣраго мрамора, работы Аристея и Папія изъ Афродизія, находящіеся въ капитолійскомъ музеѣ. Въ другихъ повтореніяхъ этихъ скульптуръ, на спинахъ центавровъ сидятъ маленькіе амуры; старшій центавръ везетъ на себѣ божка любви какъ-бы противъ воли, а младшій съ радостью и оживленіемъ. Разумѣется, Аристей и Папій были, если не эллинистическіе мастера, которымъ принадлежали оригиналы этихъ изваяній, то греческіе копиисты эллинистическихъ произведеній. Но оба они были еще хорошіе техники, и для времени, когда они трудились, характеристиченъ самый выборъ ихъ матеріала. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ скульптурѣ, мы все чаще и чаще находимъ употребленіе цвѣтныхъ сортовъ мрамора вмѣсто бѣлаго мрамора съ полною, хотя и неяркою раскраскою. Главную задачу скульптуры при Адріанѣ составляло изготовленіе несчетнаго множества статуй и бюстовъ Антиноя, которыми она надѣляла всѣ художественныя и религіозныя учрежденія имперіи. Какъ извѣстно, Антиной былъ молодой виѳинскій красавецъ, любимецъ Адріана; чтобы спасти его жизнь, Антиной, движимый врачебнымъ суевѣ-

ріемъ, пожертвовалъ для нея собою и утопился въ Нилѣ. Императоръ выразилъ свою благодарность покойному другу причисленіемъ его къ сонму боговъ и повелѣніемъ воздавать ему божескія почести во всей имперіи. Благодаря этому, произошли многочисленные сохранившіеся статуи и бюсты Антиноя — статнаго юноши съ широкой грудью, съ крупными, строгими чертами лица, съ пухлыми губами, съ мечтательнымъ выраженіемъ глазъ (см. рис. на этой стр.). О всѣхъ этихъ изображеніяхъ, взятыхъ вмѣстѣ, писалъ въ послѣднее время Дидрихсонъ. Въ этихъ статуяхъ и бюстахъ, надѣленныхъ меланхолическимъ выраженіемъ и при всей своей индивидуальной жизненности относящихся нестолько къ римскому портретному искусству, сколько къ идеалистичному эллинистическому, Антиной является то въ видѣ Бахуса, то въ видѣ Гермеса, то въ видѣ Аполлона, нерѣдко даже въ египетскомъ костюмѣ, въ видѣ Озириса. Изъ этихъ изображеній знамениты колоссальная статуя Антиноя въ видѣ Вакха, въ ватиканской Ротондѣ, и бюстъ Антиноя, въ той же коллекціи. Одинъ изъ прекраснѣйшихъ бюстовъ Антиноя находится въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Благородными чертами прелестнаго виѳинскаго юноши мы можемъ любоваться также въ неаполитанскомъ, британскомъ и берлинскомъ музеяхъ и въ дрезденскомъ Альбертинумѣ.

Бюстъ Антиноя, въ Луврскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Римляне издавна привыкли считать греческія божества своими собственными; поэтому передѣлки въ изображеніяхъ греческихъ божествъ сообразно представленіямъ мѣстной италійской миѳологіи ограничивались въ римской скульптурѣ обыкновенно аттрибутами. Ланувинская Юнона Соспита, колоссальная и строгая, стоитъ въ Ротондѣ Ватикана съ козьей шкурой, накинутой на голову и завязанной на груди. Площадка лѣстницы Капитолійскаго музея украшена веселой и пышной фигурой Либеры въ шкурѣ и въ вѣнкѣ изъ винограда — статуей, представляющей собой женское божество, парное съ древнеиталійскимъ богомъ вина, Либеромъ. Янусъ, Флора, Вертумнъ, Фортуна — все это римскія божества, художественные образы которыхъ суть передѣлки греческихъ типовъ.

Попытки самостоятельнаго дальнѣйшаго развитія скульптуры у римлянъ выразились, съ одной стороны, въ олицетвореніяхъ природы, городовъ и народовъ, подобныхъ тѣмъ, какія были обычны въ греческомъ искусствѣ эллинистическаго времени, съ другой стороны — въ изображе-

ніяхъ чужестранныхъ божествъ, культъ которыхъ, послѣ того, какъ греческіе боги давно слились съ римскими, распространялся у римлянъ все въ бо́льшей и бо́льшей степени.

Быть можетъ, несомнѣнно римскій скульпторъ, имя котораго, Копоній, сохранилось въ исторіи искусства разсматриваемаго времени, не составляетъ въ ней единичнаго явленія. Ему приписываются статуи четырнадцати народовъ, покоренныхъ Помпеемъ. Но двѣнадцать фигуръ малоазійскихъ городовъ на цоколѣ статуи Тиберія, посвященной ему въ 20 г. по Р. Х. этими городами, были несомнѣнно греческой работы. „Путеоланская база" неаполитанскаго музея есть подражаніе этому цоколю. Въ письменныхъ источникахъ встрѣчаются указанія на подобныя же римскія произведенія бо́льшаго размѣра, и позднѣйшія олицетворенія такого же рода нерѣдко являются единственными идеалистическими фигурами въ римскихъ историческихъ рельефахъ, о которыхъ мы будемъ еще говорить ниже.

„Діана Эфесская", статуя цвѣтного мрамора въ неаполитанскомъ музеѣ.

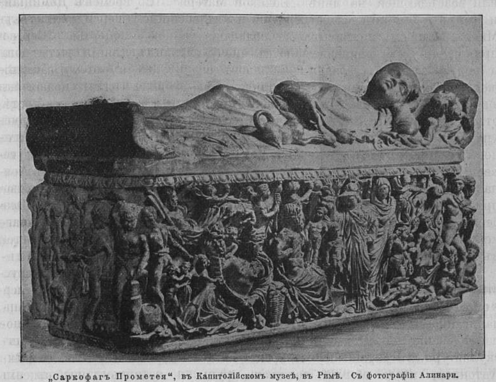
Введеніе чужеземныхъ божествъ въ греческій Олимпъ и превращеніе иностранныхъ олицетвореній боговъ въ греческія началось еще на эллинистическомъ Востокѣ. Многогрудая Діана Эфесская сохранилась именно въ римской скульптурѣ. Одна изъ ея статуй, черная, въ желтой одеждѣ, находится въ неаполитанскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Еще Бріаксисъ — едва ли то былъ извѣстный аѳинянъ, носившій это имя (ср. стр. 465) — сблизилъ въ Александріи египетскаго Сераписа съ греческимъ богомъ подземнаго міра, Плутономъ,

и съ высшимъ божествомъ неба, Зевсомъ. Статуи Сераписа такого рода нерѣдко встрѣчаются въ римскихъ музеяхъ. Впослѣдствіи любимымъ божествомъ Италіи сдѣлалась египетская Изида. Чисто-внѣшнее подражаніе египетскимъ формамъ, одеждѣ и аттрибутамъ въ римскихъ статуяхъ Изиды и ея жрицъ отличается нѣкоторою театральностью, что однако не мѣшало этимъ статуямъ казаться для обитателей Италіи египетскими; то же самое можно сказать и объ изображеніяхъ Гарпократа, Анубиса, Канопа и сирійскихъ божествъ въ родѣ Зевса-Ваала и ѣдущей или возсѣдающей на львѣ „Великой Матери“. Со временъ Домиціана и Коммода выдвинулся на передній планъ ассирійско-персидскій культъ Миѳры, которому приписывалось обладаніе тайною безсмертія. Жертвоприношеніе быка принадлежало къ числу главныхъ дѣяній этого бога, и потому къ числу главныхъ обрядовъ его культа, а потому закланіе жертвеннаго быка Миѳрою, представленнымъ въ видѣ одѣтаго поазіятски юноши, происходящее обыкновенно въ пещерѣ или въ сводчатомъ гротѣ, стало одной изъ излюбленныхъ темъ пластическихъ изображеній временъ упадка искусства. Подобныя изваянія встрѣчаются въ римскихъ музеяхъ довольно часто; въ нихъ позы и всѣ линіи фигуръ, даже Побѣдъ, совершающихъ жертвоприношеніе, напоминаютъ балюстраду храма въ Аѳинахъ, о которой мы говорили (ср. стр. 426). Одно изъ лучшихъ „Жертвоприношеній Миѳры“ находится въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Особенно же они нерѣдки среди произведеній римскаго провинціальнаго искусства, каковы напр. два рельефа ,хранящіеся въ собраніи древностей въ Карльсруе, одинъ изъ Нейенгейма, а другой изъ Остербуркена.

Послѣднія усилія эллинистическо-римскаго идеалистическаго искусства выказались въ рельефныхъ изображеніяхъ на мраморныхъ саркофагахъ имперіи. Несмотря на прекрасное сочиненіе Ф. Маца, написанное лѣтъ тридцать тому назадъ, и на большое, основательное изслѣдованіе Роберта объ уцѣлѣвшихъ саркофагахъ, исторія ихъ скульптурныхъ украшеній отъ временъ Александра Великаго и до эпохи Антонина, когда обычай сожигать трупы и хранить урны съ ихъ пепломъ въ „колумбаріяхъ“ снова сталъ все болѣе и болѣе замѣняться погребеніемъ покойниковъ въ каменныхъ, „пожирающихъ тѣла“ гробахъ, до сихъ поръ еще не составлена. Тѣмъ неменѣе намъ извѣстно, что какъ въ позднее, такъ и въ раннее время, саркофаги, изготовленные въ греческихъ странахъ, отличались отъ исполненныхъ въ Римѣ. Греческіе саркофаги въ бо̀льшей степени, чѣмъ римскіе, напоминаютъ своею формою и двускатною крышкой о происхожденіи своемъ отъ подражанія жилымъ домамъ; ихъ рельефныя украшенія не такъ обильны и расположены на всѣхъ четырехъ сторонахъ, тогда какъ римскіе саркофаги, помѣщавшіеся обыкновенно у стѣнъ, украшены скульптурною работою только на передней и на двухъ короткихъ боковыхъ сторонахъ, но за то въ бо̀льшемъ обиліи. Саркофагъ въ церкви Santa Maria sopra Minerva, въ Римѣ, съ изображеніемъ борьбы Геркулеса со львомъ, Робертъ отно-

ситъ ко временамъ римской республики; напротивъ того, знаменитый саркофагъ съ изображеніемъ Ипполита и Федры, найденный въ Салоникахъ и находящійся теперь въ Константинополѣ, принадлежитъ позднѣйшей порѣ имперіи.

Въ настоящихъ римскихъ саркофагахъ временъ Антонина крышка становится болѣе плоскою, а иногда, хотя и въ исключительныхъ только случаяхъ, превращается въ перину, на которой помѣщена полусидящая фигура умершаго, какъ на древне-этрурскихъ саркофагахъ. Об-



„Саркофагъ Прометея", въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Алинари.

разцомъ такихъ саркофаговъ можетъ служить такъ наз. гробница Ахиллеса, въ Капитолійскомъ собраніи, на крышкѣ которой покоится чета супруговъ. Стѣнки этого саркофага украшены многофигурными рельефами, причемъ, въ виду полумрака, въ которомъ саркофагъ долженъ былъ стоять, переднія фигуры изсѣчены очень отчетливо и выпукло. Содержаніе рельефамъ, вообще изобиловавшимъ фигурами, доставляла по большой части греческая миѳологія, но иногда и дѣйствительная жизнь. Предпочтеніе отдавалось миѳамъ о Мелеагрѣ и Аталантѣ, объ Эндиміонѣ и Селенѣ, объ Эротѣ и Психеѣ, о Плутонѣ и Прозерпинѣ; любовью пользовались также легенды о Ніобидахъ, объ Орестѣ, о похищеніи Левкипидъ. На ряду съ частыми воспроизведеніями вакхическихъ шествій изображались торжественныя процессіи морскихъ

божествъ. На ряду съ битвами гигантовъ и амазонокъ, унаслѣдованными отъ античнаго искусства, изображались битвы съ варварами, происшествія сравнительно недавняго прошлаго. Иногда выборъ сюжета символически намекаетъ на тайну жизни и смерти. Всего яснѣе это видно на „саркофагѣ Прометея" въ Капитолійскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 593): изображена Паллада-Аѳина, подающая Прометею человѣческую душу въ видѣ бабочки, затѣмъ улетающую отъ усопшаго въ томъ же видѣ. Но свободно-вымышленныхъ сюжетовъ уже почти не встрѣчается. Въ большинствѣ мотивовъ бросается въ глаза ихъ эллинистическое происхожденіе. Вѣроятно существовали особые склады живописныхъ и пластическихъ оригиналовъ, открытые для общаго пользованія изготовителямъ саркофаговъ. Языкъ формъ въ этихъ послѣднихъ, сперва чистый и сильный, быстро ветшалъ и дичалъ. Наконецъ, даже углубленіе, высѣченное для тѣла покойника, оставлялось отесаннымъ кое-какъ. Искусство снова низошло на степень ремесленнаго ничтожества. Тѣмъ болѣе удивительно долгое существованіе потребности украшать даже гроба покойниковъ призракомъ художественной роскоши.

„Весталка", мраморная статуя Музея термъ въ Римѣ. Съ фотографіи Андерсона.

Римскіе портретные и тріумфальные рельефы вводятъ насъ въ совершенно иной міръ. О первой изъ этихъ отраслей скульптуры въ послѣднее время писалъ Бернулли, а о второй сперва Филиппи, и потомъ, недавно, Курбо. Въ области портретнаго ваянія и исторической рельефной скульптуры господствовалъ римскій духъ и римское чувство. Здѣсь дѣло шло о точномъ изображеніи личностей новыхъ владыкъ міра и о прославленіи ихъ великихъ дѣяній въ самомъ Римѣ и на крайнихъ предѣлахъ вселенной. Это истинно-римское императорское искусство было реалистичнымъ въ полномъ смыслѣ слова, и именно потому, что это реалистичное искусство, правда, считавшее иногда все-таки необходимымъ набрасывать на себя плащъ идеализма или возвращаться къ идеализированной наготѣ и задавшееся изображеніемъ событій и лицъ своего времени, невольно сдѣлалось для потомства историческимъ искусствомъ въ болѣе тѣсномъ значеніи слова, чѣмъ то, которое въ давно-прошедшее время производило придуманныя изображенія подобнаго рода.

При Августѣ, въ римской портретной скульптурѣ и въ римскомъ тріумфальномъ рельефѣ господствовала умышленная сдержанность въ духѣ вновь ожившихъ древне-греческихъ традицій; въ періодъ времени

отъ Тита до Траяна эти отрасли искусства пользовались своими собственными, болѣе свѣжими и смѣлыми пріемами; при Адріанѣ снова наступилъ на короткое время возвратъ къ старинѣ, возрожденіе греческаго направленія въ римскомъ искусствѣ. Послѣ Адріана, упадокъ шелъ неудержимо. При Константинѣ, античная творческая сила окончательно исчезла и въ этой области.

Задачею римской портретной скульптуры было вначалѣ изображеніе частныхъ лицъ. Лучшими ея произведеніями были бюсты, статуи во весь ростъ и сидящія фигуры римскихъ гражданъ, ихъ женъ и дочерей, и въ этихъ произведеніяхъ мы находимъ, какъ уже было замѣчено выше, характерность и настоящую, неподдѣльную жизненность, схваченную съ такимъ непосредственнымъ наблюденіемъ дѣйствительности, какое не проявляется даже въ эллинистическихъ портретныхъ бюстахъ, несмотря на ихъ индивидуальный характеръ. Римская портретная пластика обращала свое вниманіе главнымъ образомъ на существеннѣйшія черты головы; все остальное обыкновенно формовалось по болѣе или менѣе установившимся общимъ правиламъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже изготовлялось заранѣе, про запасъ. Изъ числа женскихъ статуй, найденныхъ въ Геркуланѣ и хранящихся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ, самая древняя представляетъ женщину съ красивой головою, полною индивидуальной жизни, тогда какъ двѣ статуи болѣе поздняго времени имѣютъ нѣсколько ординарныя черты лица. Одежда на нихъ и расположеніе ея складокъ — греческія. У двухъ происходящихъ изъ Геркулана конныхъ статуй членовъ семейства Бальба, въ неаполитанскомъ музеѣ, мы видимъ уже прекрасно изваянныя, умныя, живыя римскія головы. Удивительною естественностью, соединенною съ греческими строгостью и величіемъ, дышатъ черты лица „Весталки“ Музея термъ, относящейся уже къ эпохѣ Траяна (см. рис. на стр. 594). Среди бюстовъ первыхъ временъ имперіи особенно замѣчателенъ бюстъ такъ называемой „Клитіи“, въ Британскомъ музеѣ, — граціозный, цѣломудренный женскій образъ, словно выростающій изъ чашечки цвѣтка.

Августъ въ юности, мраморный бюстъ Ватиканскаго музея, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Римская портретная скульптура потомъ превратилась также въ императорское искусство въ полномъ смыслѣ слова. Статуи во весь ростъ и въ сидячемъ положеніи, бюсты и головы римскихъ императоровъ и членовъ ихъ семействъ мужского и женскаго пола важны и какъ историческіе документы, и какъ памятники, свидѣтельствующіе

сперва о ходѣ, а затѣмъ объ упадкѣ искусства во времена имперіи. Душевное величіе благородныхъ императоровъ выражается въ ихъ головахъ съ такою же ясностью, какъ и нравственное ничтожество въ головахъ цезарей, бывшихъ бичами человѣчества. При этомъ все равно, какъ ни былъ бы изображенъ императоръ: въ мирной тогѣ, какъ председатель сената, въ мантіи ли, накинутой на затылокъ, какъ первосвященникъ, во всеоружіи ли, какъ полководецъ, или нагимъ, въ видѣ бога или героя.

Августъ въ видѣ полководца, мраморная статуя Ватиканскаго музея въ Римѣ. Съ фотографіи.

Взгляните на голову юнаго Августа, хранящуюся въ Ватиканѣ (см. рис. на стр. 595)! Найдется ли въ области портретной скульптуры что-либо лучшее, болѣе правдивое и благородное, чѣмъ она? Взгляните затѣмъ на знаменитую статую уже постарѣвшаго Августа, найденную въ Prima Porta и выставленную также въ Ватиканскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.)! Представленный въ видѣ полководца, облеченнаго въ доспѣхи, Августъ стоитъ и обращается съ рѣчью къ своимъ войскамъ; его правая рука поднята вверхъ съ ораторскимъ жестомъ; панцырь украшенъ эллинистическимъ рельефомъ, изображающимъ въ величественныхъ олицетвореніяхъ небо и землю и владычество римлянъ надъ всѣмъ міромъ; губы императора сомкнуты, хотя изъ нихъ какъ бы несутся слова, и всѣ черты его лица краснорѣчивы. Внутренняя жизнь и здѣсь выражена главнымъ образомъ въ головѣ. Амуръ верхомъ на дельфинѣ у ногъ Августа намекаетъ на Афродиту, родоначальницу дома Юліевъ. Капитолійскій музей владѣетъ прекрасною статуей сидящей женщины, которую считаютъ внучкою Августа, Агриппиною Старшей (см. рис. на стр. 597). Мотивъ сидячей задрапированной статуи и здѣсь эллинистическій, но умное оживленное лицо совершенно римское. Въ Луврѣ находится хорошій бюстъ Тиберія въ дубовомъ вѣнкѣ; дѣйствительно ли изображаетъ Ка-

лигулу бюстъ Капитолійскаго музея, носящій имя этого императора и замѣчательный экспрессіей ума, — подлежитъ сомнѣнію, Знаменита колоссальная статуя Латеранскаго музея, изображающая Клавдія сидящимъ на тронѣ въ позѣ Зевса. Движимый самолюбіемъ, Неронъ воздвигъ передъ своимъ Золотымъ Домомъ бронзовую статую самого себя, превосходившую размѣромъ колосса Родосскаго. Исполнителемъ этого произведенія, на которое Плиній указываетъ, какъ примѣръ упадка техники литья изъ металла, считается Зенодоръ, очевидно опять-таки грекъ. Въ бюстахъ Нерона, исполненныхъ нѣкоторое время спустя, является короткая борода, какъ напр. у бронзовой головы въ Ватиканской библіотекѣ. Вообще обычай гладко бриться существовалъ до эпохи Адріана. Этотъ императоръ снова ввелъ въ моду носить короткую окладистую бороду, какъ въ древней Греціи. При помощи бюстовъ императрицъ можно прослѣдить измѣненія, происходившія въ прическахъ. Супруга Адріана, Сабина, въ Капитолійскомъ музеѣ, — по выраженію Гельбига, „образецъ бравурной мраморной техники“ временъ названнаго государя. Головы Марка Аврелія, хорошія, какъ портреты, въ художественномъ отношеніи уже болѣе слабы. Бронзовая конная статуя этого императора, стоящая на Капитоліи и столь часто упоминаемая въ сочиненіяхъ, несмотря на свои недостатки, спустя 1300 лѣтъ по своемъ изготовленіи служила образцомъ для подражанія. Въ III-мъ вѣкѣ типы императоровъ становятся все болѣе и болѣе варварскими, а воспроизведеніе ихъ болѣе небрежнымъ, хотя бюсты „сатаны“ Каракаллы (ум. въ 217 г.) еще полны поразительной жизни. Наступленіе средневѣковой окоченѣлости даетъ уже знать о себѣ въ колоссальной головѣ,

Агриппина Старшая, мраморная статуя Капитолійскаго музея въ Римѣ.
Съ фотографіи.

находящейся во дворѣ палаццо деи-Консерватори, въ Римѣ, которую мы, вмѣстѣ съ Евгеніемъ Петерсеномъ, считаемъ головою Константина Великаго.

Переходъ отъ портретной скульптуры къ тріумфальнымъ рельефамъ составляютъ изображенія варваровъ. Голова молодого германца, въ Британскомъ музеѣ, голова молодой германки, въ С.-Петербургскомъ Эрмитажѣ, три колоссальныя головы даковъ, въ Ватиканѣ, — характеристичные образцы произведеній этого рода.

Рядъ тріумфальныхъ рельефовъ временъ римской имперіи начинается съ украшавшихъ Алтарь мира, „ara pacis Augustae“, воздвигнутый въ 13 г. до Р. Х. сенатомъ въ честь Августа на Марсовомъ Полѣ и освященный въ 9-мъ г. до Р. Х. Распознаніе его обломковъ, разсѣянныхъ по различнымъ коллекціямъ (палаццо Фіало, вилла Медичи и Ватиканъ въ Римѣ, Уффици во Флоренціи, Лувръ въ Парижѣ), составляетъ заслугу Фр. фонъ-Дуна, но точное понятіе объ этомъ алтарѣ мы получили только въ недавнее время, благодаря Евгенію Петерсену. Наружная поверхность окружной стѣны алтаря, ограниченной пилястрами, была раздѣлена горизонтальной полосой, украшенной весьма изящнымъ меандромъ, на два яруса: нижній ярусъ былъ занятъ чрезвычайно роскошной гирляндой аканѳа съ выступающими изъ нея стилизированными цвѣтами; въ верхнемъ ярусѣ, по обѣимъ сторонамъ входныхъ воротъ, было изображено принесеніе въ жертву быка; на срединѣ задней стороны находился извѣстный рельефъ трехъ элементовъ (теперь во флорентійской галереѣ Уффици), долго считавшійся образцомъ эллинистическаго антропоморфическаго изображенія природы; торжественное шествіе, въ которомъ участвуетъ семейство императора, выходя изъ этой картины, направлялось по обѣимъ другимъ сторонамъ стѣны къ жертвоприношенію, представленному у входныхъ воротъ. Стиль этихъ рельефовъ — двоякій (горельефъ и барельефъ), но все еще строгій и благородный; лица изображенныхъ фигуръ отличаются тонкимъ портретнымъ сходствомъ. Вообще этотъ памятникъ, принадлежащій, въ отношеніи декоративности, очевидно „второму стилю“ помпейской стѣнной живописи, даетъ хорошее представленіе о чистотѣ и свѣжести художественныхъ формъ въ вѣкѣ Августа.

Въ трехъ большихъ рельефахъ, изображающихъ группы воиновъ и нѣкогда украшавшихъ собою арку Клавдія, а теперь находящихся въ виллѣ Боргезе, близъ Рима, фигуры передняго плана выступаютъ впередъ еще больше, чѣмъ такія фигуры на Алтарѣ мира. Дальнѣйшее развитіе рельефа въ римскомъ духѣ мы видимъ въ скульптурахъ арки Тита. Два главныя изображенія на ней, относящіяся къ тріумфу Тита послѣ разрушенія Іерусалима, украшаютъ собою стѣны подъ сводомъ пролета. На одной сторонѣ представленъ самъ императоръ, ѣдущій, въ сопровожденіи свиты, на побѣдной колесницѣ, запряженной четырьмя конями, которыхъ ведетъ подъ-уздцы Рома (см. рис. на стр. 599). На другой сто-

ронѣ представлено трiумфальное шествiе, въ которомъ несутъ захваченную въ храмѣ Iеговы утварь, между прочимъ седмисвѣщникъ. Развитiе стиля выказывается въ этихъ изображенiяхъ главнымъ образомъ бо́льшею глубиною пространства, достигнутою чрезъ примѣненiе трехъ картинныхъ плоскостей рельефа вмѣсто двухъ; свѣжимъ чувствомъ дѣйствительности вѣетъ отъ всей толпы благородныхъ, смѣлыхъ, легкихъ въ своихъ движенiяхъ фигуръ, жизненность которыхъ нѣкогда усиливали раскраска и позолота.

Времени Траяна принадлежатъ загородки форума, открытыя въ 1873 г. и затѣмъ возстановленныя. На ихъ внутренней сторонѣ изображены

Одинъ изъ рельефовъ трiумфальной арки Тита въ Римѣ. Съ фотографiи.

такъ называемыя „Suovetaurilia", овца, свинья и быкъ — животныя большихъ римскихъ государственныхъ жертвоприношенiй. На внѣшней сторонѣ представлены различныя дѣянiя Траяна, какъ благодѣтеля римлянъ. Стиль этихъ рельефовъ еще болѣе приближается къ живописному. Всѣ постройки задняго плана форума воспроизведены здѣсь плоскимъ рельефомъ.

Арка Траяна въ Римѣ разрушена. Ея мастерскiе рельефы, изъ которыхъ восемь прелестныхъ круглыхъ изображенiй, прославляющихъ жизнь этого императора, были потомъ перенесены на арку Константина, представляютъ въ высшей степени привлекательное соединенiе реалистической силы съ чувствомъ стиля, унаслѣдованнымъ отъ предшествовавшаго времени.

Что касается до колонны Траяна, то она еще стоитъ на своемъ мѣстѣ. Рельефы, обвивающiе ее какъ-бы мраморной спиральною лентою, которая дѣлаетъ на ней двадцать-три полныхъ оборота, изображаютъ эпизоды

изъ побѣдоносныхъ войнъ императора съ даками. Отдѣльныхъ фигуръ въ этихъ рельефахъ, достигающихъ вышины 75 сантиметровъ, насчитывается больше 2500. Два похода противъ даковъ и окончательное ихъ пораженіе изображены со всѣми ихъ подробностями, сильно, реально и живо. Быстрая смѣна одной сцены другою возбуждаетъ у зрителя, какъ говоритъ Э. Петерсенъ, „все болѣе и болѣе возрастающій интересъ." Въ заключеніе, Децебалъ, вождь побѣжденныхъ, преслѣдуемый римлянами, „падаетъ подъ дубомъ, перерѣзавъ себѣ горло кривымъ мечемъ.". Такимъ образомъ мы видимъ, что римляне дошли въ этихъ изображеніяхъ до настоящаго историческаго искусства. Хотя въ выполненіи рельефовъ замѣтно, что надъ ними трудились разные мастера, изъ которыхъ одни, въ нижней части ленты, очевидно преднамѣренно дѣлали ихъ болѣе плоскими, а другіе, въ верхней части, болѣе выпуклыми, однако все это скульптурное произведеніе въ своемъ цѣломъ имѣетъ совершенно одинаковый характеръ (см. рис. на этой стр.).

Часть колонны Траяна, въ Римѣ. Съ фотографіи.

Рельефы съ памятниковъ въ честь Адріана и Марка Аврелія сохранились въ палаццо деи-Консерватори. Восемь плитъ съ изображеніями государственныхъ дѣяній императора, находившіяся на длинныхъ сторонахъ аттики арки Константина, относятся, какъ это доказано Петерсеномъ, также ко времени Марка Аврелія. Большой рельефъ, обвивающій собою колонну Марка Аврелія, — не болѣе, какъ подражаніе образцу, исполненному шестьдесятъ лѣтъ раньше него. Этотъ спиральный рельефъ дѣлаетъ вокругъ колонны двадцать-одинъ оборотъ и представляетъ эпизоды изъ похода императора на маркоманновъ. Новыя, оригинальныя черты встрѣчаются здѣсь лишь кое-гдѣ. Даже вмѣшательство Юпитера Плювія, антропоморфически выражающаго собою силу природы и дарующаго римлянамъ прохладу потоками дождя, а варваровъ устрашающаго градомъ, уже раньше изображалось въ томъ же родѣ. Характеръ рельефа менѣе пластиченъ; фигуры, вмѣсто того, чтобы быть помѣ-

щенными одна позади другой, изображены стоящими рядомъ; ландшафтныя околичности нерѣдко нарушаютъ связность расположенія. Во всемъ этомъ нельзя не видѣть ослабленія художественной силы.

По образцу этихъ рельефовъ исполнены скульптурныя украшенія арки Севера, воздвигнутой въ 201 г. по Р. Х. въ ознаменованіе побѣды императора надъ пароянами. Ни одна арка не изобиловала такъ рельефами, какъ эта, но и никакіе другіе рельефы не свидѣтельствуютъ въ такой степени, какъ они, объ упадкѣ пластическаго чувства. Въ композиціи изображенныхъ здѣсь процессій, тянущихся на обширныхъ пространствахъ расположеніе фигуръ одна возлѣ другой, представляющее иногда четыре, пять изломовъ, совершенно вытѣсняетъ перспективное помѣщеніе ихъ другъ за другомъ. Можно подумать, что предъ нами — ассирійскій рельефъ позднѣйшаго стиля. При этомъ языкъ формъ въ отдѣльныхъ частяхъ грубъ и неправиленъ.

Лучшимъ доказательствомъ крайняго оскудѣнія творчества въ разсматриваемое время можетъ служить то обстоятельство, что когда, въ IV-мъ вѣкѣ, строилась тріумфальная арка Константина Великаго, то для ея украшенія пришлось обобрать арку Траяна и другіе памятники. Произведенія же самой эпохи Константина до такой степени отличаются бѣдностью вымысла и неумѣньемъ владѣть формой и выражаться художественно, что въ нихъ ясно видно окончательное паденіе античнаго искусства. Надо было пройдти послѣ того тысячѣ съ сотнею лѣтъ, прежде чѣмъ потомство римлянъ было въ состояніи возстановить связь своего искусства съ лучшими образцами древняго.

4. Римскія художественно-промышленныя произведенія и орнаментика. — Заключеніе.

Въ обширной области красотъ прикладного искусства, къ которому относится безчисленное множество предметовъ утвари, украшеній и ювелирныхъ вещей — произведеній небольшого размѣра, но истинно художественныхъ, господствовали законы то зодчества, то ваянія, то живописи въ отдѣльности, или же всѣхъ этихъ отраслей искусства въ совокупности, причемъ, однако, естественнымъ образомъ вступала въ свои права и орнаментика. Сохранившіяся художественно-ремесленныя издѣлія временъ римской имперіи сдѣланы преимущественно изъ камня, глины, бронзы или благородныхъ металловъ. Издѣлія изъ дерева не уцѣлѣли; отъ тканей, за исключеніемъ египетскихъ, дошли до насъ лишь скудные остатки. Украшенія художественныхъ издѣлій — теперь чаще рельефныя, чѣмъ плоскія. Керамика, для своего украшенія, давно уже перестала прибѣгать къ живописи, которою широко пользовалась въ Греціи и въ ранне-эллинистической Италіи, а стала употреблять полувозвышенную орнаментацію. Глиняные свѣтильники, сохранившіеся въ несчетномъ количествѣ, въ отношеніи цѣлесообразности своей формы и

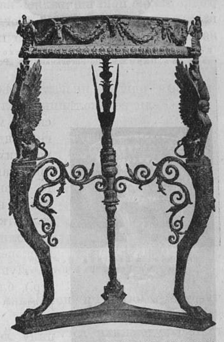
осмысленности украшеній, могутъ быть поставлены на одинъ уровень съ прочими глиняными сосудами.

Наибольшую важность представляютъ золотыя и ювелирныя издѣлія. Мы уже говорили о серебряныхъ вещахъ, найденныхъ въ Помпеѣ, Боскореале, Гильдесгеймѣ и др. мѣстахъ, главнымъ образомъ какъ объ эллинистическихъ произведеніяхъ (ср. стр. 485). Римскія издѣлія рѣзко отличаются отъ нихъ латинскими надписями мастеровъ и нерѣдко болѣе роскошными украшеніями, которыя однако иногда менѣе соотвѣтствуютъ формѣ самихъ предметовъ. Если великолѣпный гильдесгеймскій серебряный кратеръ берлинскаго музея (ср. стр. 486) со стилизированной гирляндой, оживленной фигурами амурчиковъ и морскихъ животныхъ, согласуется съ нашимъ представленіемъ объ эллинистическомъ искусствѣ то вазы, совершенно оплетенныя реалистическими вѣтвями, каковы напр. помпейскій сосудъ съ вѣтками виноградной лозы, хранящійся въ неаполитанскомъ музеѣ, и чудный сосудъ изъ Боскореале съ оливковыми вѣтками, находящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. верхн. рис. на этой стр.), ближе подходятъ къ нашему понятію о характерѣ орнаментики предъ началомъ эпохи имперіи. Въ отношеніи камеевъ, установить границу легче, благодаря тому, что находящіяся на нихъ изображенія прославляютъ римскихъ императоровъ; но великолѣпные камеи первыхъ временъ имперіи, какъ напр. знаменитая „Августовская гемма“ вѣнскаго кабинета антиковъ, Gemma Tiberiana парижской національной коллекціи и Gemma Claudiana гагскаго кабинета, отличающіеся хорошимъ вообще стилемъ и тонкостью работы, нельзя сравнивать съ камеями Птоломеевъ (ср. стр. 487). То же самое надо сказать и о монетахъ временъ имперіи. Настоящею римской является мѣдная монета as съ изображеніями головы двуликаго Януса на одной сторонѣ и корабельнаго носа на другой. Римскія императорскія монеты, которыя въ началѣ имперіи, какъ и въ эпоху Адріана, имѣли греческій характеръ, оставались все время лишь плохими повтореніями греческихъ образцовъ, а послѣ Адріана и въ этой отрасли искусства начался быстрый упадокъ.

Боскореальская чаша, въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. По Энгельману, въ „Pompeij“.

Римскій мраморный канделябръ, въ Ватиканскомъ музеѣ. Съ фотографіи Алинари.

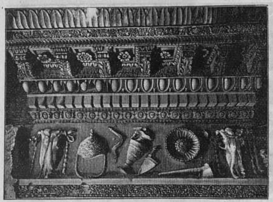
Въ числѣ дошедшихъ до нашего времени изящныхъ по формѣ и художественно-украшенныхъ предметовъ утвари главное мѣсто занимаютъ мраморныя и бронзовыя издѣлія. Коллекціи Рима и Неаполя особенно богаты столами, креслами, треножниками, подставками для лампъ, подножіями и великолѣпными сосудами бѣлаго и цвѣтнаго мрамора. Орнаментація этихъ предметовъ становится съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе роскошною. Ножки столовъ и треножниковъ обыкновенно имѣютъ форму крѣпкихъ, эластичныхъ львиныхъ лапъ. Верхній конецъ ножки стола. переходъ къ которой отъ низа замаскированъ орнаментомъ стилизированнаго аканѳоваго мотива, иногда сдѣланъ въ видѣ львиной головы, поддерживающей самую доску стола. Ножками стола служатъ также сидящіе сфинксы. Кромѣ треногаго мраморнаго стола изъ Помпеи, находящагося въ неапольскомъ музеѣ, слѣдуетъ указать на прекрасные столы, ножки или болѣе широкія нижнія части которыхъ, покрытыя роскошными орнаментами, сохранились у водоемовъ въ помпейскихъ атріяхъ, напр. въ домѣ Корнелія Руфа. Послѣ латинскаго канделабра съ четырехстороннею базою и спиральнымъ фустомъ, украшеннымъ отдѣльно разсаженными аканѳовыми листьями, достойна вниманія пара ватиканскихъ канделабровъ съ трехгранной базою, густо украшенныхъ пышными листьями аканѳа (см. нижній рис. на стр. 602).



Помпейскій треножникъ, въ неаполитанскомъ музеѣ. Съ фотографіи Зоммера.

Бронзовая утварь по большой части изящнѣе мраморныхъ предметовъ и исполнена лучше, въ болѣе греческомъ характерѣ. Бронзовыя ножки треножниковъ или столовъ, фусты канделабровъ, ручки креселъ, отличаются бо̀льшею стройностью и красотой. Въ нихъ, на ряду съ лапами львовъ и пантеръ, часто фигурируютъ стройныя козьи ноги; вслѣдствіе малости орнаментируемой поверхности, украшенія становятся болѣе тонкими и граціозными. Помпея сберегла для насъ множество мелкихъ художественныхъ издѣлій этого рода; прекраснѣйшія изъ нихъ хранятся въ неаполитанскомъ музеѣ. Особенно извѣстенъ Силенъ, который съ усиліемъ, замѣтнымъ во всемъ его движеніи, поднимаетъ вверхъ лѣвою рукою змѣю, свернувшуюся въ кольцо, — фигура, очевидно служившая подставкою для какого-нибудь тяжелаго сосуда. Общее восхищеніе справедливо возбуждаетъ красивый треножникъ,

эластичныя ножки котораго, богато орнаментированныя, оканчиваются внизу лапами пантеры, а вверху представляютъ фигуры сидящихъ сфинксовъ съ высоко поднятыми крыльями (см. рис. на стр. 603). Стативы для свѣтильниковъ бываютъ очень разнообразны по формамъ, начиная отъ очень низкихъ подставокъ, до очень высокихъ и стройныхъ „канделабровъ", отъ ножекъ для одной лампы, и до сложныхъ подставокъ со многими бра̀. Подобный стативъ обыкновенно снабженъ вверху горизонтальною пластинкою, на которую ставились лампы; но послѣднія нерѣдко также привѣшивались на бронзовыхъ цѣпочкахъ къ его отрогамъ; въ такомъ случаѣ стативу иногда давали видъ древеснаго ствола съ вѣтвями, или же на упомянутой пластинкѣ, которая по необходимости дѣлалась широкою, помѣщали небольшія пластическія изображенія, сюжетъ которыхъ былъ заимствуемъ по большой части изъ вакхическаго цикла.


Часть фриза и карниза Веспасіанова храма въ Римѣ. По Э. Петерсену.

Съ точки зрѣнія строгой стильности, далеко не все. что создано греко-римскими художественными ремеслами въ Римѣ, Этруріи и Помпеѣ, выдерживаетъ критику; но нельзя не признать, что производители относящихся сюда издѣлій во многихъ случаяхъ были надѣлены бо̀льшимъ, чѣмъ наше, чувствомъ стиля и позволяли своей фантазіи рѣшительно преобладать предъ установленными законами и пріемами. Вообще одни только художники восточной Азіи умѣли въ такой же степени, какъ греки и римляне, придавать утвари и посудѣ изящную и вмѣстѣ съ тѣмъ цѣлесообразную основную форму и украшать ихъ осмысленно, съ находчивою изобрѣтательностью и вкусомъ. Къ сожалѣнію, изъ того, что создано превосходнѣйшаго въ этомъ родѣ, сохранилось очень немногое, кромѣ глиняныхъ сосудовъ.

Въ заключеніе, еще разъ бросимъ общій взглядъ на сущность и исторію развитія римской орнаментики во всей ея совокупности. На ряду съ меандромъ, волнообразной лентой, плетенкой, полосою дорическаго и лесбійскаго характера, шнуромъ перловъ и дентикулами, на ряду съ зародившимися на Востокѣ розеттами, пальметными и лотосовыми фризами, римляне унаслѣдовали отъ эллинскаго искусства выступающіе впередъ листья и стебли. Аканѳовый и другіе листы, скопированные съ натуры, перешли въ римскую орнаментику также изъ греческой. Къ нимъ присоединились фигуры животныхъ и людей, а также

стилизированные цвѣты различнаго рода. Въ эллинистическую эпоху выработались сплетенія плодовъ и цвѣтовъ въ видѣ гирляндъ, свѣшивающихся съ бычачьихъ череповъ и иногда украшенныхъ лентами. Во времена имперіи, всѣ эти мотивы не только удержались, примѣнялись и комбинировались, но и получили дальнѣйшее развитіе. Простыя геометрическія формы добраго стараго времени все болѣе и болѣе выходили изъ употребленія. Растительные вѣнки, листья и усики растеній получали все болѣе и болѣе мягкія, все болѣе и болѣе роскошныя и натуральныя формы; ими теперь чаще, чѣмъ прежде, сплошь покрывалась вся поверхность. Но рядомъ съ ними нашли себѣ примѣненіе въ орнаментистикѣ такіе предметы, какъ вазы, инструменты, трофеи и развѣвающіяся ленты; кое-гдѣ въ растительный орнаментъ внѣдрялся новый схематизмъ, свидѣтельствующій о возвращеніи къ геометрическимъ формамъ.

Фризъ съ растительными завитками въ формахъ аканѳа, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ.

Соединеніе унаслѣдованныхъ отъ древности элементовъ архитектоническихъ украшеній бросается въ глаза при взглядѣ на фрагменты фризовъ и главныхъ карнизовъ вновь построеннаго Тиберіемъ храма Конкордіи и храма Веспасіана; эти фрагменты хранятся въ Табуларіумѣ, въ Римѣ. Къ числу самыхъ роскошныхъ памятниковъ этого рода принадлежитъ рама „богатой двери“ въ Бальбекѣ, на которой едва ли пропущенъ хотя бы одинъ изъ орнаментальныхъ мотивовъ, завѣщанныхъ исторіей. На фризѣ термъ Агриппы являются дельфины, трезубцы и раковины между пальметтами; на фризѣ храма Веспасіана мы уже видимъ жертвенную посуду, жезлы, топоры и ножи — новые декоративные мотивы, фигурирующіе вмѣстѣ съ черепами быковъ и розетками (см. рис. на стр. 604). Стильно нагроможденные трофеи встрѣчаются на нѣкоторыхъ изъ капителей; ихъ мы находимъ также на четырехугольномъ подножіи Траяновой колонны. Какъ цѣлыя поверхности заполнялись растительными орнаментами — можно видѣть не только на вазахъ, но и на нижней части стѣнъ Алтаря мира временъ Августа. Дальнѣйшее развитіе этого рода орнамента представляетъ великолѣпный рельефъ изъ вѣтвей айвы и лимоннаго дерева, хранящійся въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ.

А. Ригль подвергъ подробному изслѣдованію развитіе стилизиро-

ванныхъ растительныхъ листьевъ и усиковъ, а Фр. Викгоферъ прекрасно изложилъ успѣхи употребленія въ орнаментѣ натуральныхъ формъ растительныхъ вѣтвей. По мѣрѣ того, какъ стремленіе къ стилизированію отступало на задній планъ, натуралистическое направленіе выступало впередъ. Въ стилизированной орнаментикѣ старинные мотивы растительныхъ усиковъ, чередующихся съ пальметтой, постепенно все болѣе и болѣе приближались къ формѣ аканѳа. Его листья все чаще и чаще облегаютъ растительные усики, все выше и выше выступаютъ среди пальметтъ или стилизированныхъ цвѣтовъ лотоса, пока наконецъ не вытѣсняютъ ихъ окончательно. Два сохранившіеся отъ форума Нервы фриза представляютъ собою конечный пунктъ этого движенія, которое, несмотря на кажущійся прогрессъ въ отношеніи натурализма, но собственно лишь призрачный вслѣдствіе неестественности мотивовъ аканѳа, было не болѣе, какъ возвращеніе къ оковамъ схематизма. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на обломокъ фриза, находящійся въ Латеранскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 605).

Пилястра надгробнаго памятника Гатеріевъ, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. По Виркгофу.

Натуралистическая растительная орнаментика, подобно фигурному рельефу, развивалась дальше въ духѣ живописи. Вѣтвь платана на одномъ извѣстномъ рельефѣ въ Музеѣ термъ, въ Римѣ, обработана пластически еще согласно съ натурою, но упомянутыя выше рельефныя вѣтви айвы и лимоннаго дерева въ Латеранскомъ музеѣ идутъ въ живописномъ отношеніи уже дальше, такъ какъ въ нихъ принято въ разсчетъ дѣйствіе свѣта и тѣней. Окончательный шагъ въ этомъ направленіи представляютъ драгоцѣнныя пилястры гробницы Гатеріевъ, въ Латеранскомъ музеѣ. Высокія, обвитыя розами вазы, на верхнемъ краю которыхъ сидятъ птицы, поднимаются надъ вишневыми вѣтками, окружающими ихъ подножіе. Здѣсь не каждый листъ, не каждый цвѣтокъ скопированъ прямо съ натуры, но стебли, листья, бутоны и цвѣты выступаютъ надъ фономъ на различную высоту и должны были игрой своихъ первоначальныхъ красокъ, бликовъ и тѣней производить впечатлѣніе полнаго подобія природы. Здѣсь, въ этомъ произведеніи II-го вѣка по Р. Х., римское искусство слѣдуетъ по пути, уже далеко отклонившемуся отъ путей древне-греческаго искусства (см. рис. на этой стр.). Но другая пилястра Латеранскаго музея, покрытая кистями и листвой винограда, представляетъ собою уже обратное теченіе, замкнувшее рельефъ въ предѣлы, которые отводитъ ему высота высшей изъ его плоскостей.

Вообще эллинистическо-римская орнаментика во всѣхъ своихъ фазахъ стремилась къ строгому центральному или симметрическому

расположенію украшеній въ отведенныхъ для нихъ плоскостяхъ. Орнаментика такъ называемой „безконечной связи“, т. е. такая, въ которой поверхность покрывается сѣтью повторяющихся узоровъ, которые по краямъ являются на половину срѣзанными и потому вызываютъ представленіе безконечнаго повторенія,—такого рода орнаментика не соотвѣтствовала духу греко-римскаго искусства. Тѣмъ не менѣе, повидимому съ древняго Востока въ Грецію, а изъ эллинистическаго Востока въ Италію проникли намеки на подобный „безконечный“ орнаментъ. Ригль отмѣчаетъ отдѣльные намеки на него въ помпейскихъ лѣпныхъ изъ стука рельефахъ на поляхъ стѣнъ и въ помпейскихъ мозаичныхъ колоннахъ, хранящихся въ неапольскомъ музеѣ; приэтомъ онъ замѣчаетъ, что это —„прямые и ближайшіе предшественники сарацинскаго полигональнаго орнамента, состоящаго изъ согнутыхъ подъ угломъ лентъ.“ Такимъ образомъ всюду въ старомъ кроются зародыши новаго.

Какъ греческое искусство, прекрасное порожденіе сѣверной страны чудесъ, проникло вмѣстѣ съ Александромъ Великимъ въ жаркія страны Индостана, такъ эллинистическо-римское искусство послѣдовало за императорскими легіонами въ самыя отдаленныя провинціи, куда только не заносились римскіе орлы. При этомъ римская архитектура держалась границъ собственно имперіи, и всюду на ея границахъ, какъ мы уже видѣли на достаточномъ числѣ примѣровъ, слегка подчинялась вліянію сосѣднихъ искусствъ. На дальнемъ Востокѣ она отчасти приняла характеръ восточной пышности, на жаркихъ южныхъ границахъ имперіи оживлялась вѣяніемъ свободныхъ африканскихъ степей. Произведенія римскаго зодчества на Рейнѣ, на Мозелѣ и во Франціи отражали въ себѣ гальскую и германскую силу и суровость. Въ своемъ мѣстѣ мы прослѣдимъ, какъ подъ эллинистическо-римскимъ вліяніемъ всѣ прочія отрасли искусства развились у сѣверныхъ варваровъ и обратились въ римское провинціальное искусство, какъ все эллинистическо-римское искусство пустило корни далеко за предѣлы восточныхъ границъ имперіи среди парѳянъ, сассанидовъ и индоскиѳовъ и дало новые, чужеземные отпрыски, распространивъ свое вліяніе даже на Индію и Китай. Ни въ одной изъ частей Стараго Свѣта „наслѣдіе античности“ не исчезло окончательно, но пріобщиться къ этому наслѣдію были призваны прежде всѣхъ народы Европы; даже въ самую темную пору среднихъ вѣковъ ихъ связь съ этимъ наслѣдіемъ не изгладилась вполнѣ. То, что греки открыли и прочувствовали въ области искусства, пока сохраняли свою національность, то, что само-собою приспособилось къ новымъ потребностямъ жизни во времена ихъ интернаціональности, все то, что вслѣдъ за ними римляне пережили въ этомъ отношеніи и разнесли со своими легіонами по цѣлому міру, — все это продолжало громко и явственно звучать среди моря

чужестранныхъ тоновъ, оглашавшихъ столѣтія, слѣдовавшія за переселеніемъ народовъ, и затѣмъ, когда настала для того пора, все это снова прорвалось наружу со стихійной силой, во всей мощи свѣта, истины и красоты, снова на многія столѣтія получило руководную роль въ искусствѣ человѣчества.

По прошествіи готическихъ среднихъ вѣковъ, которые, быть можетъ, не вѣдая и не желая того, выказывали наибольшее отчужденіе отъ антиковъ, но были тѣмъ не менѣе одушевлены самостоятельнымъ великимъ чувствомъ стиля, лишь въ новѣйшія времена наблюдаются отдѣльныя попытки, и притомъ попытки впервые вполнѣ сознательныя, совершенно освободиться изъ подъ вліянія классическихъ традицій; но время покажетъ, въ какой степени стойко это движеніе и обладаетъ ли оно силою для созданія формъ, которыя могли бы помѣриться своей оригинальной художественностью, жизненностью и естественнымъ чувствомъ стиля съ тѣмъ, что создано греками и римлянами.

Пятая книга.

Языческое искусство въ Сѣверной Европѣ и его отпрыски въ Западной Азіи.

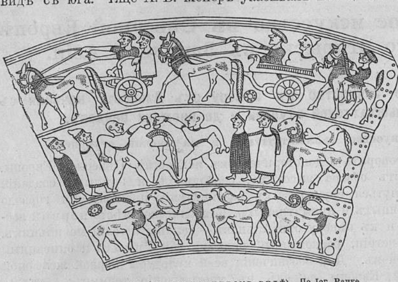
I. Языческое искусство къ сѣверу отъ Альповъ, начиная съ галльштаттской ступени и до времени вендовъ.

1. Искусство галльштаттской и ла-тенской ступеней.

Начиная говорить о доисторическомъ искусствѣ Сѣверной Европы, мы должны отъ обзора высокихъ, свободныхъ и зрѣлыхъ созданій искусства вернуться еще разъ къ разсмотрѣнію произведеній гораздо менѣе совершенныхъ и примитивныхъ. Классическое мѣсто первой желѣзной эпохи къ сѣверу отъ Альповъ — галльштаттскій могильникъ, въ Верхней Австріи, раскопанный полвѣка тому назадъ и описанный Фр. фонъ-Сакеномъ. Для обозначенія всей культуры первой желѣзной эпохи Средней Европы вошелъ въ употребленіе терминъ: „галльштаттская эпоха" или, вѣрнѣе, — „галльштаттская ступень". Позднѣйшая въ сравненіи съ нею сѣверная бронзовая эпоха, съ которой мы уже познакомились (ср. стр. 43), въ бо́льшей своей части продолжалась еще параллельно съ болѣе древнею галльштаттскою культурой. Желѣзо, принесшее съ собою языкъ формъ ранѣе созрѣвшаго Юга, уже распространилось въ восточныхъ альпійскихъ странахъ въ то время, какъ собственно Сѣверъ Европы еще обходился безъ этого металла. Тогда какъ въ древнѣйшую галльштаттскую эпоху (700—500 до Р. Х.) южное вліяніе шло, повидимому, скорѣе съ Балканскаго, чѣмъ съ Апеннинскаго полуострова, позднѣйшая галльштаттская ступень (500—300 до Р. Х.) находилась въ зависимости отъ современнаго ей и болѣе древняго италійскаго искусства, съ которымъ мы уже знакомы (ср. стр. 513 и сл.). Гёрнесъ называетъ это вліяніе искусства Италіи на болѣе юную галльштаттскую культуру „первымъ міровымъ дѣйствіемъ италійскаго искусства". Различаютъ два пояса „галльштаттской культуры": южный и сѣверный. Южный поясъ, въ которомъ ея носителями считаются иллирійскія племена, родственныя съ венетами Верхней Италіи, обни-

маетъ собою пространство отъ Адріатическаго моря до Средней Штиріи; сѣверный, въ которомъ культуру распространяли, какъ предполагаютъ, кельтскія племена, простирается отсюда до Дуная, захватываетъ Богемію и Силезію, затѣмъ заходитъ вверхъ по Дунаю на западъ, за истоки этой рѣки и даже за Рейнъ.

Въ отношеніи нѣкоторыхъ художественныхъ издѣлій, найденныхъ при „галльштаттскихъ" раскопкахъ, существуетъ разногласіе. Происходитъ споръ о томъ, исполнены ли они въ восточныхъ альпійскихъ мѣстахъ Австріи по южнымъ образцамъ, или же привезены въ готовомъ видѣ съ юга. Еще А.-Б. Мейеръ указывалъ на то, что описанная имъ и находящаяся въ линцскомъ музеѣ серповидная застежка(фибула) съ великолѣпными длинными привѣсками явилась на свѣтъ вдали отъ Галльштатта; Гёрнесъ и другіе изслѣдователи считаютъ несомнѣннымъ, что знаменитый, находящійся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ желѣзный кинжалъ изъ Галльштатта съ бронзовой рукояткой, оканчивающейся кольцомъ, составленнымъ изъ птичьихъ шеекъ и усѣяннымъ геометризованными фигурками нагихъ мужчинъ, занесенъ на сѣверъ съ италійскаго юга; точно также часто цитируемую, принадлежащую грацкой коллекціи бляху изъ Штреттвега, украшенную рельефнымъ изображеніемъ принесенія оленя въ жертву, съ очень тощими, грубыми по формамъ фигурами животныхъ и людей, большинство современныхъ намъ изслѣдователей приписываетъ уже знакомому намъ циклу произведеній италійскаго искусства (ср. стр. 513 и сл.). Но если южные галльштаттцы были, такъ же, какъ и венеты, иллирійскаго племени, то нѣтъ основанія предполагать, чтобы изготовленіе „ситулъ" (металлическихъ ведеръ), которыми лучше всего характеризуется галльштаттская ступень, было извѣстно однимъ лишь венетамъ; и дѣйствительно, найденныя въ галльштаттскомъ могильникѣ изображенія изъ листовой бронзы отличаются отъ найденныхъ въ Италіи особымъ, сильно-варварскимъ харак-


Ватшская ситула (въ развернутомъ видѣ). По Іог. Ранке.

Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Языческое искусство сѣвера отъ Гальстаттской ступени культуры до эпохи викинговъ.

По Гернесу (д), Кööке (с), Софусу Мюллеру (и, і, к, л, м, о, п, р), Ранке (а, б, в), Сал. Рейнаху (е, ж, з), Шназе (н) и Эндзету (г).

теромъ. Поэтому мы, вмѣстѣ съ Вильг. Гурлитомъ и другими, думаемъ, что ситулы и поясныя бляхи этого рода изготовлялись и въ альпійскихъ странахъ подъ непосредственнымъ греко-восточнымъ вліяніемъ. Выше было уже упомянуто о крышкѣ бронзоваго сосуда изъ Гальштатта (ср. стр. 518). На ситулѣ изъ Куффарна, въ Нижней Австріи, нынѣ хранящейся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ, мы видимъ полосу изображеній, идущую только по ея верхнему краю. Въ ней изображены состязаніе въ бѣгѣ, происходящее въ присутствіи судій, кулачный бой на призъ, состоящій изъ шлема, и пиршество. Движенія — чрезвычайно оживленныя, но формы, при всей своей отчетливости, во многихъ мѣстахъ неуклюжи. Съ перваго взгляда ясно, что имѣешь дѣло съ искусствомъ, не развившимся самостоятельно, а заимствованнымъ и даже успѣвшимъ одичать.

Ситула изъ Ватша (см. рис. на стр. 610), въ лайбахскомъ музеѣ, впервые описанная Гохштеттеромъ, украшена тремя полосами изображеній, расположенными одна надъ другою: нижняя представляетъ фризъ, заключаетъ въ себѣ льва, пожирающаго мясо, и семь каменныхъ козловъ съ завитыми стеблями растеній во рту; средняя — кулачный бой и пиршество, верхняя — людей, ѣдущихъ въ колесницахъ и верхомъ, и лошадей, ведомыхъ въ поводу. Мужскія головы, съ большими, вздернутыми вверхъ носами и круглыми глазами, имѣютъ совершенно сѣверноварварскій характеръ.

Изъ поясныхъ бляхъ этого стиля наиболѣе извѣстна бляха изъ Ватша, которая до сей поры составляетъ частную собственность. Изображенная на ней битва двухъ всадниковъ считается единственнымъ въ своемъ родѣ среди всѣхъ изображеній, встрѣчающихся на иллирійскихъ бронзовыхъ бляхахъ. Рѣзкій контрастъ движенія сражающихся и спокойствія коней, на которыхъ они сидятъ, свидѣтельствуетъ о неумѣлости и несамостоятельности исполнившаго ее мастера. На одной поясной бляхѣ изъ Магдалененберга, близъ С.-Марейна, хранящейся въ лайбахскомъ музеѣ, находится плетенка, заимствованная изъ восточной орнаментики; на другой изображены фантастическія крылатыя существа съ головами животныхъ и человѣка, также восточныя по происхожденію. Исполнены ли всѣ эти работы на югѣ отъ Альповъ, или же нѣкоторыя изъ нихъ принадлежатъ самой альпійской странѣ, ихъ происхожденіе отъ архаическаго восточно-греческаго искусства ясно сказывается на всѣхъ находящихся на нихъ изображеніяхъ, а потому Гёрнесъ правъ, опредѣляя ихъ отношеніе къ искусству, бывшему ихъ родоначальникомъ, словами: „заимствованіе, передѣлка, шагъ назадъ“.

Въ нашу задачу не входитъ трудъ прослѣдить видоизмѣненія гальштаттскихъ фибулъ (см. приложенную табл. на отдѣльн. листѣ: „Сѣверное языческое искусство и пр.“, фиг. *а—в*), начиная съ ихъ древнѣйшихъ формъ, въ видѣ очковъ и полукруга съ прикрѣпою булавки, во всѣхъ дальнѣйшихъ ихъ переходахъ въ формы сердецъ и

самострѣловъ до ла-тенскихъ фибулъ, или сравнивать бронзовое и желѣзное оружіе галльштаттской ступени въ отношеніи его формъ и орнаментаціи съ современнымъ ему сѣвернымъ оружіемъ бронзоваго вѣка. Равнымъ образомъ мы не можемъ пуститься въ подробное изслѣдованіе развитія найденныхъ въ могилахъ галльштаттской ступени небольшихъ бронзовыхъ и глиняныхъ фигуръ животныхъ и людей. Неуклюжія бронзовыя или глиняныя статуэтки, иногда болѣе и менѣе геометризованныя, иногда исполненныя болѣе натуралистично, среди которыхъ наиболѣе типичны быки съ кривыми рогами, лошади съ тонкими шеями и прямыми ногами, птицы съ широкимъ клювомъ и человѣческія фигуры, за исключеніемъ всадниковъ, встрѣчающіяся довольно рѣдко, — не открываютъ для насъ ничего такого, чего не находили бы мы въ доисторическія времена Греціи и Италіи; съ рукоятками же въ видѣ головы птицы или лошади, встрѣчающимися въ бронзовой утвари галльштаттской ступени, мы уже познакомились, когда разсматривали современный ей сѣверный бронзовый вѣкъ (ср. стр. 46). Очень характерны быки на галльштаттскомъ бронзовомъ чанѣ, въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ (см. верхн. рис. на этой стр.), и бронзовые сосуды въ видѣ птицъ изъ Венгріи, въ той же коллекціи; неменѣе характерны бронзовыя подвѣски съ лошадиными головами изъ Іезерина, въ музеѣ Сераева, въ Босніи.

Бронзовый чанъ галльштаттскаго времени. По Гёрнесу.

Гемейнледенбарнская урна галльштаттскаго времени. По Гёрнесу.

Своеобразіе формъ галльштаттской эпохи мы находимъ преимущественно въ глиняной пластикѣ. Мы уже имѣли случай говорить (ср. стр. 46) объ урнахъ въ видѣ жилищъ и лицевидныхъ, не встрѣчающихся собственно въ области распространенія галльштаттской культуры и по большей части относящихся къ болѣе ранней эпохѣ. Но древнѣйшей галльштаттской ступени принадлежатъ замѣчательныя глиняныя издѣлія, происходящія изъ Эденбурга, въ Венгріи. Нѣкоторыя изъ большихъ черныхъ урнъ вѣнскаго придворнаго музея украшены грубыми трехугольными узорами, нацарапанными до обжиганія; на шейкѣ этотъ узоръ переходитъ въ довольно отчетливо различимыя, хотя и вполнѣ геометризованныя, человѣческія фигуры въ парадной одеждѣ (см. нижн. рис. на этой стр.). Голова у нихъ иногда совсѣмъ не намѣчена, иногда изображена въ видѣ кружка или четырехугольника, сидя-

щаго на длинной шеѣ. Здѣсь ничто не напоминаетъ дипилонскаго стиля, но фигуры неменѣе схематичны и геометризованы, чѣмъ въ немъ. Изъ Эденбурга происходятъ также любопытныя по своимъ формамъ символическія „изображенія луны“ — глиняные, стоящіе на ногахъ серпы съ вертикально-загнутыми рогами, на тронахъ, переходящіе въ обращенные другъ къ другу передa (протомы) быковъ и барановъ.

Замѣчательны также пластическія глиняныя издѣлія, найденныя въ одномъ курганѣ близъ Гемейнделебарна, въ Нижней Австріи, — многочисленныя фигуры животныхъ или людей, и урны, хранящіяся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ. По верхнему краю одной изъ урнъ разсажены фигуры птицъ, а на брюшкѣ сосуда, тамъ, гдѣ оно начинаетъ съуживаться, были, какъ полагаетъ Сцомбати, прикрѣплены пластическія изображенія всадниковъ и стоящія безформенныя человѣческія фигуры. Другія урны имѣютъ съ боку ручки въ видѣ дужекъ, оканчивающихся бычачьими головами.

Наконецъ, нѣкоторыя особенности представляетъ намъ полихромная глиняная пластика галльштаттской эпохи. Въ собственно австрійской галльштаттской области произведенія такой пластики встрѣчаются рѣдко. Но изъ Виса, въ Штиріи, происходитъ напр. обломокъ урны, украшенной на брюшкѣ и шейкѣ по желтому фону красными меандрами. Полихромные сосуды чаще попадаются въ сѣверной и западной областяхъ галльштаттской культуры. Сосуды, окрашенные красной и черной графитной красками съ бѣлой выкладкой въ углубленныхъ орнаментахъ богатой геометрической формы, встрѣчаются нерѣдко въ Верхней Баваріи, гдѣ ихъ изслѣдовалъ Науе, а также въ Баденѣ; подобные горшки попадаются и въ Силезіи. Въ этомъ можно убѣдиться въ музеяхъ Карльсруе и Бреславля. Еще Л. Линденшмитъ признавалъ эту полихромную галльштаттскую керамику германской, и возраженія противъ его мнѣнія кажутся намъ невполнѣ убѣдительными.

При взглядѣ на галльштаттскую орнаментику, оказывается невозможнымъ признать за нею характеръ единства. Повсюду мы видимъ въ ней различія, зависящія отъ мѣстности и времени; на каждомъ шагу туземныя украшенія соединяются съ занесенными извнѣ. Животная орнаментика играетъ роль въ особенности въ оконечностяхъ издѣлій, въ видѣ пластическихъ головъ птицъ, лошадей и быковъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, въ плоскомъ орнаментѣ господствуетъ чисто геометрическая форма, но въ видѣ узоровъ и линій бо́льшаго, чѣмъ прежде, размѣра. Очень часто, какъ и въ бронзовомъ вѣкѣ на сѣверѣ, украшенія въ видѣ горбовъ и бородавокъ вытѣсняютъ геометрическія формы. Къ прямымъ линіямъ вездѣ присоединяются округленныя, скрученныя, согнутыя въ дугу; вездѣ встрѣчаются висячіе полукруги и полосы волнообразныхъ линій, далеко не соотвѣтствующіе понятію о геометрическомъ стилѣ. Если считать нѣкоторыя формы,

какъ напр. ряды соединенныхъ между собой спиралей, наслѣдіемъ микенской орнаментики, то является вопросъ: почему въ галльштаттской орнаментикѣ не оказывается въ такомъ случаѣ другихъ существеннѣйшихъ чертъ микенскаго искусства? Однако въ нѣкоторыхъ формахъ этой орнаментики нельзя съ увѣренностью отрицать сильнаго вліянія восточнаго искусства, особенно древне-греческаго той поры, въ которую оно имѣло восточный характеръ; но лишь изрѣдка удается ясно отличить, что именно проникло сюда прямымъ путемъ съ юго-востока, и что занесено окольными путями чрезъ югъ и юго-западъ. Можно только подмѣтить всюду, вмѣстѣ съ тонкостью листовой бронзы, изъ которой изготовлена утварь, нѣкоторое стремленіе къ живой, полной, сильной игрѣ линій, и стараніе приспособить формы, заимствованныя извнѣ, къ мѣстнымъ потребностямъ и къ мѣстному вкусу.

Параллельно галльштаттской культурѣ идетъ культура первой желѣзной эпохи въ мѣстностяхъ по ту сторону Чернаго моря, берега котораго, подобно берегамъ Средней Италіи и Сициліи, были очень рано заселены греками. Здѣсь, изъ смѣси греческихъ и скиѳскихъ элементовъ развивалась своя собственная культура съ довольно сходными между собой древностями, распространявшаяся отъ южно-русскихъ степей до Алтая и Енисея. На востокѣ отъ Волги ей предшествовала такъ называемая „сибирская брозовая эпоха“, отъ которой сохранились головы и фигуры животныхъ, какъ напр. птицъ, каменнаго козла, медвѣдя, являющіяся иногда поодиночкѣ, иногда парами, на рукояткахъ ножей и кинжаловъ, а также надгробные камни въ видѣ грубой человѣческой фигуры. Затѣмъ, въ первую желѣзную эпоху развилось, особенно въ кавказскихъ мѣстностяхъ, искусство, выступившее въ яркомъ блескѣ изъ гробничнаго мрака благодаря изслѣдованіямъ могильниковъ Кобани и Калакента, произведеннымъ Фирховомъ. Это кавказское искусство, въ отношеніи техники, прежде всего — искусство, пользующееся металлами, изъ которыхъ главнымъ остается также бронза; что касается до его содержанія, то оно воспроизводило животныя формы, почерпая ихъ изъ мѣстной кавказской фауны, подобно тому, какъ сибирское бронзовое искусство брало формы изъ фауны Сибири. Въ могилахъ Кобани и другихъ мѣстъ найдено множество литыхъ бронзовыхъ фигуръ животныхъ. Повидимому, онѣ были отливаемы отчасти ради ихъ самихъ и потомъ уже стали употребляться какъ висячіе уборы, отчасти же служили украшеніями утвари, оружія, предметовъ роскоши, поясныхъ пряжекъ. Кромѣ вполнѣ пластическихъ фигуръ животныхъ, встрѣчаются рисунки животныхъ, гравированные на бронзовыхъ бляхахъ, преимущественно опять-таки поясныхъ; прочая линейная орнаментація составлена изъ различныхъ элементовъ нѣсколько иначе, чѣмъ въ галльштаттскихъ произведеніяхъ. Особенность этихъ кавказскихъ бронзовыхъ бляхъ — синій, красный и зеленоватый сплавы, которыми заполнены углубленныя мѣста орнамента.

Особенно поучительны бронзовые пояса изъ закавказскихъ могилъ. Наиболѣе богатую добычу этого рода памятниковъ искусства доставили Калакентскія могилы. Среди гравированныхъ рисунковъ на этихъ поясныхъ бляхахъ, человѣческія фигуры, которыя Фирховъ считаетъ изображеніями охотниковъ, встрѣчаются лишь рѣдко между быками, оленями, лошадьми, каменными баранами, на ряду съ которыми являются въ весьма странныхъ сочетаніяхъ фантастическія животныя (см. рис. на этой стр.). По Фирхову, это искусство — самобытное, кавказское, сложившееся подъ вліяніемъ Востока, а не Юго-Востока, т. е. не Ассиріи. Гёрнесъ видитъ въ немъ на каждомъ шагу варварское подражаніе микенскимъ образцамъ. Вопросъ о томъ, такъ ли это, далеко еще не созрѣлъ для разрѣшенія; но во всякомъ случаѣ можно утверждать, что въ видоизмѣненіи художественнаго стиля первой желѣзной эпохи въ кавказскихъ странахъ вліяніе Юга не играло никакой роли.

Поясная бляха, найденная въ одной изъ Кобаньскихъ могилъ. По Фирхову.

Это вліяніе ясно сказывается въ „феттерсфельдскихъ золотыхъ находкахъ“, къ числу которыхъ принадлежатъ роскошно орнаментированныя животными мотивами золотыя бляхи, хранящіяся въ берлинскомъ Антикваріумѣ. Онѣ были найдены въ Лаузицѣ и представляютъ собою разрозненные остатки скиѳско-ранне-греческаго искусства колоній по берегамъ Чернаго моря. Другіе писатели считаютъ ихъ скиѳско-готскими произведеніями времени переселенія народовъ; но ихъ украшенія, состоящія въ рядахъ животныхъ и изображеній борьбы между животными, указываютъ на ихъ связь съ кавказскими поясными бляхами. Онѣ принадлежатъ вѣроятно еще VI-му столѣтію до Р. Х. Трудно отвести имъ надлежащее мѣсто въ общемъ ходѣ историческаго развитія, какъ трудно вообще опредѣлять время происхожденія почти всѣхъ южно-русскихъ и сибирскихъ древностей. Извѣстный русскій археологъ Кондаковъ древнѣйшія изъ вещей, найденныхъ въ Кобани, относитъ только къ первымъ столѣтіямъ по Р. Х., но мнѣніе этого ученаго можетъ быть оспариваемо; однако онъ несомнѣнно правъ, признавая произведеніями эпохи переселенія народовъ позднѣйшія издѣлія, хранящіяся въ сибирскомъ отдѣленіи с.-петербургскаго Эрмитажа, удивительныя бляхи пробивной работы съ грубыми рельефными фигурами фантастическихъ животныхъ (ср. стр. 622). Только будущее прольетъ должный свѣтъ на развитіе и вліяніе языка художественныхъ формъ обширныхъ странъ, простирающихся отъ горныхъ хребтовъ Азіи въ глубину Европейской Россіи.

Въ сѣверно-европейскомъ и средне-европейскомъ искусствѣ, слѣдовавшемъ за гальштаттскою ступенью, невсегда легко различить другъ отъ друга элементы галльскіе, германскіе, скиѳскіе и славянскіе. Племенныя особенности въ художественныхъ рабо-

тахъ этого цикла отражались гораздо менѣе замѣтно, чѣмъ общность условій жизни. Объ языческомъ сѣверномъ зодчествѣ этого періода времени не можетъ быть рѣчи уже по тому одному, что въ валахъ и стѣнахъ, уцѣлѣвшихъ отъ городовъ и укрѣпленій, нѣтъ ничего художественнаго, а собственно строеній, которыя тогда почти вездѣ были деревянныя, совсѣмъ не сохранилось. Отъ крупной скульптуры, въ которой религія галловъ и германцевъ нисколько не нуждалась, дошли до насъ только обломки. Живописи въ собственномъ смыслѣ слова это языческое искусство не знало. Оно производило преимущественно предметы такъ называемаго малаго искусства — художественной ремесленности и орнаментики.

За гальштаттской ступенью, доходящей до 300 г. до Р. Х., послѣдовала въ Европѣ ла-тенская ступень, которая въ 100 г. по Р. Х. уступила свое мѣсто римскому провинціальному искусству. Это послѣднее господствовало съ 100 до 350 г. по Р. Х. То, что явилось между 350 и 500 г. по Р. Х., принято называть искусствомъ времени переселенія народовъ; произведенія же, созданныя между 500 и 750 г. по Р. Х., принято относить во Франціи и Германіи къ искусству эпохи Меровинговъ, въ Скандинавіи — къ искусству „позднѣйшей желѣзной эпохи“, за которымъ слѣдовали въ языческія времена на сѣверѣ „искусство викинговъ“, на востокѣ Европы — „искусство языческой Венгріи“ и „искусство вендовъ“. Эпоха викинговъ и вендовъ оканчивается лишь въ XI вѣкѣ по Р. Х. Конецъ этой художественной ступени наступаетъ съ введеніемъ христіанства, что, однако, происходитъ въ разныя времена, отдаленныя одно отъ другого цѣлыми столѣтіями.

Искусство ла-тенской ступени примыкаетъ непосредственно къ позднѣйшей гальштаттской ступени. Ла-Тенъ, мѣстность, по которой, со времени изслѣдованій Ф. Келлера и Ф. Гросса, названа эта ступень культуры, такъ какъ здѣсь найдены первые и притомъ образцовые ея памятники, представляетъ собою отмель на Невшательскомъ озерѣ, близъ деревни Маренъ. Основателями и первоначальными носителями ла-тенской культуры были кельты, галлы въ Швейцаріи, во Франціи и на верхнемъ Рейнѣ. Но культура эта, сперва обойдя большой дугой собственно гальштаттскую область, отвоевала себѣ германскій Сѣверъ, Англію, крайній Востокъ Европы и Верхнюю Италію, откуда исходили по крайней мѣрѣ нѣкоторыя изъ ея проявленій. На западѣ Средней Европы она подготовила почву для римскаго провинціальнаго искусства, а въ другихъ мѣстахъ — для искусства германской эпохи переселенія народовъ. Въ искусствѣ ла-тенской ступени также мало самобытности и единства, какъ и въ гальштатскомъ; возникнувъ главнымъ образомъ, подобно этому послѣднему, изъ смѣси южныхъ и восточныхъ элементовъ, переработанныхъ въ мѣстномъ духѣ, ла-тенское искусство, вмѣстѣ взятое, представляетъ однако больше единства, чѣмъ гальштаттское.

Въ противуположность первой желѣзной эпохѣ, гальштаттской ступени, ла-тенская эпоха — вполнѣ развитая желѣзная эпоха. Но объ ея искусствѣ можно говорить только съ большими ограниченіями. Галлы, жившіе въ городахъ, были практическимъ и въ то же время воинственнымъ народомъ. Желѣзное оружіе и орудія были главными ихъ издѣліями, и эти издѣлія они часто не снабжали никакими украшеніями, а если и снабжали, то вообще скромными. Даже золотыя и бронзовыя издѣлія отличаются у нихъ больше цѣлесообразностью основныхъ формъ, чѣмъ художественностью отдѣлки. Въ этой отдѣлкѣ, тощія, жестяныя формы гальштаттскаго искусства уступаютъ мѣсто болѣе полнымъ, массивнымъ, профилированнымъ болѣе сильно. Открытые бронзовые браслеты нерѣдко имѣютъ на концахъ пуговки въ видѣ шарика или чашечки (см. табл. на отд. листѣ, фиг. *г*). Фибула съ головою животнаго въ нѣкоторыхъ пунктахъ принадлежитъ ранней ла-тенской эпохѣ. Развитая форма ла-тенской фибулы характеризуется двойной головкою со спиральной пружиной и отогнутымъ гнѣздомъ для булавки. Бронзовыя цѣпи оканчиваются иногда крючкомъ въ видѣ головы животнаго.

Настоящая ла-тенская орнаментика уже не имѣетъ почти никогда строго-геометрическаго характера, но и нигдѣ не отличается и натуралистичностью. Линіи часто загибаются въ одну сторону и образуютъ завитки въ родѣ растительныхъ стеблей. Рядомъ со спиральными линіями, которыя все еще играютъ нѣкоторую роль, появляется трикветрумъ, „трехкостіе“ (см. фиг. *д*). Закрученные концы становятся обычными, и вмѣстѣ съ тѣмъ кое-гдѣ появляются „рыбьи пузыри“ или подобія качающагося пламени — формы, воспринятыя впослѣдствіи готикою и получившія въ ней дальнѣйшее развитіе. Здѣсь и тамъ попадаются человѣческія лица съ оскаленными зубами. Фигуры животныхъ извиваются въ видѣ арабесокъ, и всѣ ихъ части — рога, ноги, хвосты, даже морды — оканчиваются завитками растительнаго характера, въ которыхъ иногда проглядываютъ ранне-классическіе образцы.

Въ отношеніи стремленія присоединять живыя существа къ игрѣ мертвыхъ линій, которымъ отличалось языческое искусство Средней и Сѣверной Европы, поучительно развитіе „антенскихъ рукоятокъ“ мечей и кинжаловъ бронзовой эпохи въ фигуры, приблизительно напоминающія человѣческія (ср. стр. 42 и 46). Фиг. *е* на прилагаемой таблицѣ представляетъ подобную рукоятку кинжала французскаго происхожденія, хранящуюся въ сенъ-жерменскомъ музеѣ.

Въ металлической орнаментикѣ самостоятельное значеніе пріобрѣтаютъ сквозныя, открытыя со всѣхъ сторонъ работы; въ издѣліяхъ этого рода, какъ это можно видѣть по бронзѣ III-го столѣтія до Р. Х., найденной въ могилахъ Шампани (см. фиг. *ж*), ла-тенская орнаментика достигаетъ до полнаго развитія. Иногда врѣзаннымъ линіямъ орнамента сообщается цвѣтной блескъ при помощи „кроваваго стекляннаго сплава“; въ бронзу вправлялись также кусочки кораловъ и

искусственныя цвѣтныя пасты. Другого рода игрою красокъ отличались голубые и желтые стеклянные наручники и бусы изъ янтаря.

Гончарное искусство не сдѣлало успѣховъ кромѣ того, что стало пользоваться вращающимся кругомъ. Монеты ла-тенской ступени представляютъ собою подражаніе греческимъ, македонскимъ и массаліотскимъ. Вначалѣ еще можно различать, по какимъ образцамъ онѣ изготовлены, но потомъ онѣ становятся покрытыми изображеніемъ завитковъ.

Среди ла-тенскихъ древностей, найденныхъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, встрѣчается много небольшихъ бронзовыхъ и терракоттныхъ фигурокъ животныхъ. Въ ихъ числѣ видное мѣсто занимаетъ кабанъ, галльскій „тотемъ", изображеніе котораго является и на монетахъ. Но нѣтъ также недостатка и въ человѣческихъ фигурахъ. Небольшую бронзовую фигуру воина, происходящую изъ Идріи, на австрійскомъ берегу (см. рис. на этой стр.), Гёрнесъ признаетъ лучшимъ изъ произведеній ла-тенской пластики. Если не считать слишкомъ большой головы, формы этой статуэтки, при всей своей архаичной скованности, довольно чисты и понятны.

Бронзовая статуэтка воина, относящаяся къ ла-тенскому времени. По Гёрнесу.

Несмотря на всю смѣшанность элементовъ, изъ которыхъ сложилось ла-тенское искусство, оно все-таки имѣетъ свою физіономію, и роль, которую оно сыграло, какъ посредствующее звено между формами классической древности и формами христіанскихъ среднихъ вѣковъ, даетъ ему право на извѣстнаго рода значеніе во всемірной исторіи искусства. Но это значеніе пріобрѣтено имъ только потому, что оно умѣло перерабатывать все чужестранное, притекавшее къ нему извнѣ, въ самобытномъ стилѣ, отнюдь не лишенномъ вкуса.

2. Языческое искусство Сѣвера отъ времени римскаго провинціальнаго искусства до эпохи викинговъ и вендовъ.

Благодаря римскимъ завоеваніямъ, эллинистическо-римское искусство пріобрѣло такое вліяніе на древне-галльское и древне-германское искусства, которыя мы теперь будемъ разсматривать, что чрезъ смѣшеніе его съ ними возникло „римское провинціальное искусство". Зодчество этого направленія (ср. стр. 570) продолжало однако держаться еще всецѣло на почвѣ римскаго мірового искусства, а живопись представляла собою лишь искаженный отпрыскъ эллинистическо-римской живописи. Поприщемъ римскаго провинціальнаго искусства, имѣвшаго вообще на Рейнѣ римскій характеръ, а въ самой Галліи большую самостоятельность, были скульптура и малое искусство.

Греко-римскія художественныя произведенія попадали въ область распространенія ла-тенскаго искусства массами; кромѣ того, въ

ней поселялись римскіе художники и ремесленники. Вскорѣ стали являться, въ Галліи чаще, нежели въ Германіи, мѣстные уроженцы, готовые обучаться искусству завоевателей. Произведенія римскаго малаго искусства проникали путемъ торговыхъ сношеній даже за предѣлы имперіи, вслѣдствіе чего отдѣльные экземпляры римскихъ бронзъ встрѣчались далеко на сѣверѣ и на югѣ. Но собственно галльско-римское и германско-римское провинціальное искусство держалось въ предѣлахъ имперіи, т. е. въ Германіи, кромѣ Рейна, по сю сторону „limes“, устроеннаго римскими завоевателями вала, имѣвшаго 550 километровъ длины и отдѣлявшаго провинцію Рецію и Верхнюю Германію отъ свободной Сѣверной Германіи.

Какъ уже было замѣчено выше (см. стр. 592), въ римскомъ провинціальномъ искусствѣ мѣстностей, входящихъ теперь въ составъ Германіи и Франціи, особенной любовью пользовалось служеніе Миѳрѣ. Идеалистическое стремленіе этого искусства, конечно, было вообще еще гораздо менѣе значительно, чѣмъ стремленіе одновременнаго съ нимъ искусства на берегахъ Тибра. Примѣры того, какъ испорченный эллинистическо-римскій языкъ формъ употреблялся для выраженія миѳологическихъ представленій галловъ или германцевъ, не составляютъ рѣдкости, но поучительны скорѣе для исторіи культуры, чѣмъ для исторіи искусства. Такъ напр. мы находимъ общій римскій характеръ при галльскихъ подробностяхъ въ непривѣтливомъ большомъ лилльбонскомъ Аполлонѣ Луврскаго музея и въ многочисленныхъ бронзовыхъ статуэткахъ боговъ, изучать которыя можно въ музеяхъ Бордо и Булони. Еще болѣе чужестранный характеръ имѣютъ такія произведенія, какъ напр. вылѣпленная изъ бѣлой глины архаически-окоченѣлая, но, несмотря на то, разукрашенная „галло-римская Венера“, находящаяся въ музеѣ С.-Жерменъ-анъ-Ле, или фигура галло-римскаго бога, сидящаго, подобно Буддѣ, съ поджатыми подъ себя ногами. Рейнахъ, предполагая, что оба эти типа занесены въ Галлію прямо изъ эллинистическаго Египта, считаетъ вторую изъ означенныхъ фигуръ, принадлежащую также С.-Жерменскому музею, египтизированнымъ Меркуріемъ (см. прил. отд. табл., фиг. *з*).

Галло-римское и германско-римское провинціальное искусство является предъ нами болѣе свѣжимъ въ своихъ реалистическихъ произведеніяхъ. Галло-римскія фигуры животныхъ, каковы напр. бронзы музеевъ Ліона и С.-Жерменъ-анъ-Ле, отличаются нѣкотораго рода оригинальностью. Но реалистическія рельефныя изображенія на надгробныхъ памятникахъ, при всей умѣлости своего исполненія, все-таки свидѣтельствуютъ только о большой разницѣ между произведеніями провинціи и столичными художественными работами. Въ Германіи, какъ на сильныя въ своемъ родѣ произведенія, можно указать на рельефы памятника Секундиновъ, въ Игелѣ, близъ Трира, на рельефы неймагенскихъ памятниковъ въ трирскомъ музеѣ (прощанье, возвращеніе съ

охоты, сцена ученья, принесеніе дани), при всей своей грубости отличающіеся живостью замысла, и на рельефы надгробнаго камня корабельщика Блусса, въ майнцскомъ музеѣ, изображающіе, на лицевой сторонѣ, самого покойника съ его семьею, а на задней — его судно. Въ концѣ поры римскаго провинціальнаго ваянія появляются такія грубыя фигуры, какъ „Милосердіе“ компьеньскаго музея, напоминающее собою древнеіонійскія сидячія статуи Дидимэона, близъ Милета (ср, стр. 322), или какъ галльскій воинъ музея Кальвè въ Авиньонѣ, изображенный въ одеждѣ IV-го вѣка по Р. X.

Впрочемъ, римское провинціальное искусство, оттѣснивъ въ первыя столѣтія нашего лѣточисленія ла-тенское искусство, господствовавшее предъ тѣмъ на Сѣверѣ, не могло никогда уничтожить его совершенно. Въ произведеніяхъ малаго искусства съ особенною ясностью видно, какъ римское и ла-тенское направленія проникаютъ одно въ другое, прилаживаются другъ къ другу. Такъ напр. римская провинціальная дугообразная фибула, въ которой дужка по большей части составляла съ иглодержателемъ одинъ кусокъ, очевидно произошла отъ дугообразной фибулы ла-тенскаго времени, а такъ называемую западно-европейскую варварскую эмаль, при которой мѣста для стекловиднаго сплава выдалбливались въ бронзѣ (выемчатая эмаль), но не обводились по краямъ проволокою (перегородчатая эмаль), можно прослѣдить до самой галльштаттской ступени искусства.

Чѣмъ дальше идти къ сѣверу, тѣмъ прозрачнѣе становится покровъ эллинистическо-римской культуры, облекавшій собою ла-тенскую область. Особенно любопытно вліяніе римскихъ художественно-промышленныхъ издѣлій, проникавшихъ за сѣверныя границы имперіи, на художественное производство свободныхъ германскихъ странъ, которыя римляне никогда не занимали. Помѣтка мастера ПубліяЦипа Полиба встрѣчается напр. на бронзовыхъ сосудахъ какъ найденныхъ въ Помпеѣ, такъ и открытыхъ въ Ютландіи, на Фальстерѣ, въ Венгріи и въ Англіи.

Пока процвѣтала римская имперія, означенное вліяніе, какъ доказалъ Софусъ Мюллеръ, было столь сильно, что мы имѣемъ право говорить о германо-римской орнаментикѣ разсматриваемаго времени, продолжавшей существовать еще долго въ пору переселенія народовъ, но постепенно разработывавшей чисто-германскіе элементы, которые содержались въ ней вмѣстѣ съ римскими. Ютландскіе глиняные сосуды первыхъ временъ имперіи, хранящіеся въ копенгагенскомъ музеѣ, отличаются чистотою формъ и нестолько роскошною, сколько хорошею и ясною орнаментаціей. Широкія полосы, наполненныя параллельными линіями и поперечными штрихами, то идутъ по сосуду въ горизонтальномъ или вертикальномъ направленіи, то образуютъ на немъ нѣчто своеобразное, въ родѣ меандра, рѣдко кружки. Иногда являются снова всѣ древніе элементы орнамента. Но замѣчательно то, что, за крайне немногими исключеніями и кромѣ отдѣльныхъ случаевъ прямого подражанія про-

стымъ мотивамъ, римскій растительный орнаментъ сѣверными богатырями совсѣмъ не усвоивается. Подобно тому, какъ растительный орнаментъ вездѣ слѣдовалъ лишь за геометрическимъ и животнымъ, такъ и здѣсь племена, еще не созрѣвшія для этого, не усвоиваютъ растительнаго орнамента, хотя въ его образцахъ у нихъ не было недостатка, и это единственно потому, что онъ еще былъ для нихъ непонятенъ. Животный же орнаментъ въ „германско-римскомъ" искусствѣ Сѣвера, съ одной стороны, приближается къ эллинистическо-римскимъ формамъ, какъ это видно напр. на фризѣ съ четвероногими животными, украшающемъ собою одинъ серебряный кубокъ копенгагенскаго музея, и на фризѣ варварскаго характера, представляющемъ морскихъ коней и козловъ, въ кильскомъ музеѣ (см. прил. отд. табл., фиг. *и*), а съ другой стороны выдѣляетъ изъ себя зачатки новой животной орнаментаціи, являющіеся повсюду, гдѣ только возможно,—въ углахъ полей, на остріяхъ, на оконечностяхъ. Такимъ образомъ мы совершенно неожиданно находимъ головы животныхъ на пуговицахъ перевязей мечей, на рукояткахъ, на набалдашникахъ, причемъ, какъ указываетъ Софусъ Мюллеръ, эти головы не скопированы съ натуры, а порождены фантазіею, находящею въ любой формѣ сходство съ головою животнаго и затѣмъ уже подчеркивающей это сходство чрезъ обозначеніе въ надлежащемъ мѣстѣ сперва глазъ, а потомъ и всей морды. Такія головы имѣютъ типъ то птичьей головы, то головы четвероногаго. Для примѣра можно указать на оправу ноженъ меча и на оконечность рукоятки меча въ копенгагенскомъ музеѣ (см. прил. отд. табл., фиг. *і* и *к*). Трудно допустить, чтобы эта животная орнаментика, какъ думаетъ Софусъ Мюллеръ, не имѣла ничего общаго ни съ кончиками ножей сѣвернаго бронзоваго искусства, имѣющими форму животныхъ, ни съ подобными формами гальштаттскаго искусства, но представляла собою совершенно новый мотивъ, выросшій на сѣверѣ въ позднѣйшіе вѣка эпохи имперіи. Въ всякомъ случаѣ, при разсмотрѣніи этого вопроса нельзя не принимать въ разсчетъ наклонности къ такимъ формамъ въ ла-тенскую эпоху; во всякомъ случаѣ, эти новыя или возродившіяся формы повели къ подавленію германско-римскаго характера украшеній, послѣдовавшему въ эпоху переселенія народовъ и вполнѣ совершившемуся къ началу времени Меровинговъ.

О томъ, до какой степени долго держались въ варварскомъ искусствѣ отголоски классическихъ художественныхъ формъ, можно судить напр. по найденному въ 1891 г. при раскопкахъ близъ Гундеструпа, въ Ютландіи, и находящемуся въ копенгагенскомъ музеѣ серебряному котлу, обильно украшенному рельефными изображеніями, содержаніе которыхъ осталось не разгаданнымъ. Несмотря на то, что онъ найденъ на сѣверѣ, судя по нѣкоторымъ изъ его украшеній, напр. по фигурѣ бога, сидящаго съ поджатыми подъ себя ногами, можно признать его галльскимъ произведеніемъ конца эпохи переселенія народовъ; другія особенности этого котла даютъ поводъ искать его родину на берегахъ Чернаго моря. Какъ

бы то ни было, изображеніе человѣка, борющагося со львомъ (см. прил. табл. на отд. листѣ, фиг. *л*), — почти точная, хотя и варварская копія классическаго рельефа, изображающаго борьбу Геракла со львомъ (см. ту же табл., фиг. *м*) — произведенія, поступившаго изъ Сабуровскаго собранія въ берлинскій музей.

Памятники въ родѣ вышеупомянутаго гундеструпскаго котла имѣютъ нѣкоторое сходство съ издѣліями золотыхъ дѣлъ мастерства времени переселенія народовъ, найденными преимущественно въ Венгріи и въ еще болѣе отдаленныхъ восточныхъ мѣстностяхъ. Изъ такихъ издѣлій прежде всего надо упомянуть о замѣчательныхъ золотыхъ пластинахъ, отчасти такихъ, которыя вѣроятно украшали собою конскія сбруи. Онѣ хранятся теперь въ с.-петербургскомъ Эрмитажѣ, принадлежа къ главнымъ драгоцѣнностямъ его сибирскаго отдѣла. Мѣста, въ которыхъ онѣ были найдены въ Сибири, съ точностью неизвѣстны. Съ ними можно познакомиться по большому сочиненію объ южно-русскомъ искусствѣ, изданному г. Кондаковымъ, гр. Толстымъ и Сал. Рейнахомъ. Иногда онѣ имѣютъ четырехугольную рамку, а иногда ихъ края образуетъ самый контуръ изображенія, но всѣ онѣ представляютъ, въ грубой сквозной работѣ, характерно искаженныхъ, отчасти фантастическихъ животныхъ въ борьбѣ между собою или съ людьми, которые вступаютъ съ ними въ бой сидя на конѣ или взобравшись на деревья. Въ общемъ видѣ этихъ изображеній, не исключая ландшафтныхъ аксессуаровъ, отражается вліяніе позднѣйшаго греческаго искусства, своеобразно и умышленно искаженнаго въ духѣ варваровъ. Но золотыя работы въ родѣ напр. хищной птицы, въ когтяхъ которой корчится баранъ, по накладкѣ на нихъ цвѣтной стеклянной эмали приближаются къ драгоцѣнностямъ того же времени, найденнымъ въ Европѣ. Богатство европейскихъ царскихъ сокровищницъ времени переселенія народовъ отразилось въ нѣкоторыхъ изъ этихъ „кладовъ“, дающихъ намъ представленіе о блескѣ сокровища Нибелунговъ. Послѣ того, какъ Поль Клеманъ, въ своемъ обстоятельномъ трудѣ, присоединился къ результатамъ изысканій Жозефа Гампеля относительно золотыхъ вещей, найденныхъ въ Наги-Сцентъ-Миклосѣ, исходнымъ пунктомъ этого искусства стали считать скиѳско-греческіе города на сѣверномъ берегу Чернаго моря, на которые, по нашему мнѣнію, указываютъ и старѣйшія феттерсфельдскія золотыя находки (ср. стр. 615). Но носителями этого искусства признаютъ германскихъ готовъ, и въ смѣшанномъ стилѣ его произведеній пытаются различить элементы эллинистическо-римскіе, восточные (сассанидскіе) и мѣстные. Роскошно украшенная благородными камнями діадема, найденная на Дону и хранящаяся въ скиѳской коллекціи императорскаго Эрмитажа, украшена спереди женскимъ бюстомъ, вырѣзаннымъ изъ халцедона, а на верхнемъ краю пластическими фигурами лосей и кавказскихъ каменныхъ барановъ. На рельефѣ серебрян-

ной чаши, принадлежащей гр. Строганову въ С.-Петербургѣ, изображена пирующая чета готскихъ новобрачныхъ. Въ кладѣ Петроссы (Петреозы, Петроассы), остатки котораго составляютъ одно изъ украшеній бухарештскаго музея, вмѣстѣ съ блюдомъ поздняго римскаго происхожденія найдена восьмиугольная чаша съ ушками въ видѣ пантеръ и съ богатымъ украшеніемъ изъ плоско-шлифованныхъ полублагородныхъ камней, расположенныхъ, по выраженію Юліуса Лессинга, „въ видѣ простого узора въ сѣти изъ ячеекъ съ металлическими вертикальными краями". Въ кладѣ Наги-Сцентъ-Миклоса, въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ, заключается великолѣпный сосудъ съ варварски исполненнымъ изображеніемъ всадника въ кольчугѣ, котораго одни признаютъ сассанидскимъ, а другіе, что̀ и вѣрнѣе, готскимъ. Чаша изъ того же клада, имѣющая неуклюжую ручку въ видѣ головы животнаго, напоминающую художественные пріемы первобытныхъ народовъ, украшена классически-изящной каймой изъ пальметъ. На другихъ предметахъ наги-сцентъ-миклосскаго клада видны остатки ячеекъ, въ которыхъ были вставлены ошлифованные гранаты или находилась цвѣтная стекловидная масса. Многочисленныя золотыя издѣлія, отрытыя на Платтенскомъ озерѣ и въ другихъ мѣстахъ Венгріи и составляющія теперь гордость будапештскаго національнаго музея, по большей части украшены также ячеистою глазурью (verroterie cloisonnée), рѣзко отличающеюся отъ настоящей эмали. На всѣ эти произведенія, переносящія насъ изъ III-го вѣка по Р. Х. въ V-ый вѣкъ, во многихъ отношеніяхъ и особенно въ виду этихъ украшеній изъ цвѣтныхъ камней или стекла, должно смотрѣть какъ на предшественниковъ нѣсколько болѣе позднихъ вестготскихъ, лангобардскихъ, бургундскихъ, франкскихъ и аллеманскихъ издѣлій, изъ числа которыхъ здѣсь подлежатъ нашему разсмотрѣнію, какъ издѣлія несомнѣнно дохристіанскаго происхожденія, только найденныя въ могилахъ западной Германіи, Бельгіи и Франціи, ибо только эти предметы украшеній принято относить ко времени Меровинговъ, хотя они относятся къ нѣсколько болѣе древней порѣ.

Въ изслѣдованіи искусства Меровинговъ, къ которому, въ широкомъ смыслѣ слова, присоединяются современныя ему искусства англосаксонское, ирландское и скандинавское, участвовали такіе ученые, какъ Ферд. де-Ластейри, Сал. Рейнахъ, Людв. Линденшмидтъ, І. Науе, Карлъ Лампрехтъ и Поль Клеманъ. Но о нѣкоторыхъ главныхъ явленіяхъ въ этой художественной области, какъ напр. обо всемъ лангобардскомъ искусствѣ, мы будемъ говорить только въ слѣдующемъ томѣ настоящаго сочиненія, такъ какъ они носятъ на себѣ несомнѣнный отпечатокъ христіанства. Здѣсь мы должны ограничиться указаніемъ на однѣ языческія основныя черты орнаментики этой ступени развитія.

Гробница короля Хильдериха I, умершаго въ 481 г., открытая въ Дорникѣ, древней резиденціи Меровинговъ, имѣетъ рѣшительно языческій характеръ. То, что было въ ней найдено, отчасти разсѣялось, от-

части хранится въ Луврскомъ музеѣ. Близко подходятъ къ этимъ вещамъ произведенія, найденныя въ Пуанѣ, близъ Арси-сюръ-Объ, въ гробницѣ, какъ предполагаютъ, вестготскаго короля Теодориха I, павшаго въ 451 г. Но корона Теодолинды въ ризницѣ монцскаго собора и родственные между собою по стилю вѣнцы изъ гваррацарскаго клада, находящіеся въ музеѣ Клюнй, въ Парижѣ, и въ оружейномъ музеѣ (Армеріи), въ Мадридѣ, относятся очевидно уже къ христіанскому времени. Они принадлежали, какъ доказываютъ то надписи на нихъ, готскимъ королямъ Свинтилѣ (ум. въ 631) и Рецессвиту (ум. въ 672 г.) и потому имѣютъ передъ другими памятниками этого рода то преимущество, что время ихъ изготовленія и національность извѣстны съ точностью. Въ музеѣ Сенъ-Жермена-анъ-Ле и въ другихъ французскихъ, а также въ нѣмецкихъ коллекціяхъ, есть много подобныхъ предметовъ, происходящихъ изъ иныхъ мѣстъ. Отличительную особенность ихъ орнаментаціи составляютъ встрѣчающіяся золотыя ячейки, заполненныя цвѣтными, преимущественно красными полублагородными каменьями или стекловидными пастами. Украшеніе въ видѣ орла, въ музеѣ въ Клюнй, можетъ служить яркимъ примѣромъ этого способа украшенія на западѣ Европы, и для насъ уже не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что родиною этого способа была восточная Европа, если только не еще болѣе отдаленныя восточныя страны. Нѣкоторыя данныя указываютъ на то, что онъ — сассанидскаго происхожденія (ср. стр. 636). Многочисленныя застежки одеждъ разсматриваемаго времени, кругообразная задняя сторона которыхъ покрыта такими же украшеніями, быть можетъ, даже привезены изъ восточныхъ странъ. По крайней мѣрѣ фибулы типичной рыбьей или птичьей формы, съ такими же вставками каменьевъ или пасты, заимствовали оттуда технику этого рода украшеній, распространенную готами по всей Европѣ.

Нѣсколько иной характеръ имѣютъ собственно „меровингскія фибулы“, у которыхъ широкая верхняя часть, у головного конца или четырехугольная, или округленная и усѣянная по краямъ пуговками или дугообразными выемками, представляетъ просторное поле для орнаментаціи. Хотя нѣкоторыя изъ подобныхъ застежекъ, какъ напр. пользующаяся извѣстностью фибула изъ Нордендорфа, въ аугсбургскомъ музеѣ, и походятъ на фибулу изъ Кесцтели, въ будапештскомъ національномъ музеѣ, вѣроятно болѣе древнюю, однако не подлежитъ сомнѣнію, что большинство такихъ меровингскихъ фибулъ и многочисленные другіе предметы убранства, въ орнаментаціи которыхъ вставка камней и стекловидной пасты встрѣчается рѣже, обыкновенно бываетъ обильно украшено узорами другого рода, свойственными Западной и Сѣверной Европѣ. Въ ихъ числѣ появляется германская сильно запутанная плетенка. Безъ сомнѣнія, простую, еще древне-халдейскую и поздне-римскую ленточную плетенку, которую мы видимъ на вышеупомянутой фибулѣ изъ Кесцтели, можно считать первою ступенью перехода къ густой, неправильной плетенкѣ на

меровингскихъ уборахъ, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ различной и нерѣдко заключающей въ себѣ головы животныхъ; но эта своеобразная орнаментація, въ которой не сохранилось ни одного изъ элементовъ классической растительной орнаментики и изъ мотивовъ животнаго міра, свойственныхъ восточной орнаментикѣ времени переселенія народовъ, выработалась, какъ и показываетъ область ея распространенія, во всякомъ случаѣ на германскомъ Сѣверѣ; что эта выработка совершилась еще во времена язычества, доказывается тѣмъ, что означенная орнаментація встрѣчается на предметахъ, найденныхъ въ языческихъ могилахъ Визенталя (въ Филиппсбургскомъ округѣ), въ Баденѣ.

Эта германская животная и ленточная орнаментика временъ переселенія народовъ и эпохи Меровинговъ, съ сѣверными предшественниками которой мы уже познакомились (ср. стр. 620), требуетъ отъ насъ особаго разсмотрѣнія въ настоящемъ мѣстѣ нашей книги.

Въ собственно меровингскую эпоху (500—750 г.), германское и французское искусство особенно часто пускало въ ходъ въ орнаментикѣ сверхъ возрождавшихся тамъ и сямъ ла-тенскихъ мотивовъ, ленточную плетенку, тогда какъ скандинавское, ирландское и въ особенности англо-саксонское искусства, напротивъ того, отдавали предпочтеніе животнымъ элементамъ. Многорядное плетенье изъ лентъ, изъ котораго нерѣдко выступаютъ головы или ноги животныхъ, насколько можно судить по найденнымъ отдѣльнымъ предметамъ, изъ которыхъ напр. заслуживаютъ вниманія, кромѣ вышеупомянутой венгерской фибулы изъ Кесцтели, находящаяся въ майнцскомъ музеѣ оправа сѣдла изъ Ингельгейма и металлическая пряжка изъ Урсини, въ бернскомъ музеѣ произошло изъ простой, изстари извѣстной ленточной плетенки, но получило дальнѣйшее развитіе подъ вліяніемъ разнообразныхъ шнуровокъ одежды разсматриваемаго времени. Родственныя этому орнаменту рѣзныя украшенія деревянныхъ пластинокъ изъ аллеманскихъ гробницъ Лупфена, въ швабскомъ Шварцвальдѣ, находящихся въ штуттгартскомъ музеѣ древностей, указываютъ на участіе въ развитіи мотива плетенки рѣзьбы по дереву, несомнѣнно игравшей извѣстную роль и въ архитектурѣ временъ Меровинговъ, деревянныя произведенія которой погибли безслѣдно. Орнаментика рѣзьбы по дереву была перенесена на издѣлія изъ металловъ.

Въ Германіи, Швейцаріи и Франціи образцы этой орнаментики были находимы главнымъ образомъ въ могилахъ; на скандинавскомъ же Сѣверѣ, за исключеніемъ позднѣйшихъ могилъ на остр. Борнгольмѣ, они сохранились преимущественно въ торфяныхъ болотахъ, какъ части нѣкогда зарытыхъ или затонувшихъ сокровищъ.

Прежде всего разсмотримъ древности этого рода, найденныя въ аллеманнскихъ, франкскихъ и бургундскихъ могилахъ. Предметы украшенія, изображенные у насъ на стр. 626, добытые изъ языческихъ могилъ въ Визенталѣ и хранящіеся теперь въ музеѣ Карлсруе, пред-

ставляютъ уже вполнѣ развитый германскій стиль ленточнаго плетенья съ впутанными въ него животными. Головы животныхъ, переходящія въ ленточныя петли, имѣютъ по большей части неопредѣленныя формы, хотя и видно, что это — головы четвероногихъ или птицъ; только въ позднѣйшую, христіанскую пору разсматриваемой эпохи снова появляются, какъ классическія припоминанія, львы, грифы и крылатые кони, остающіеся чуждыми скандинавскому и англо-саксскому искусству. Змѣи встрѣчаются рѣдко. Во всякомъ случаѣ, если на ленточную петлю съ условной головой животнаго смотрѣли, какъ на змѣю, то это было недоразумѣніемъ. Полныя фигуры животныхъ на могильныхъ находкахъ этой группы попадаются рѣже, чѣмъ отдѣльныя части животныхъ. Но такія части однѣ, или образующія фигуры при помощи ленточнаго сплетенія, встрѣчаются здѣсь рѣже, чѣмъ въ англо-саксской и скандинавской орнаментикѣ той же эпохи. Человѣческія головы или тѣла въ языческомъ германско-французскомъ искусствѣ эпохи Меровинговъ отличаются грубостью и неумѣлостью рисунка. Въ головѣ на перстнѣ съ печатью Хильдериха нѣтъ и слѣда классическихъ традицій. Всадникъ на бронзовомъ перстнѣ изъ Оберольма, въ майнцскомъ музеѣ, отчасти напоминаетъ убогія формы древнѣйшаго эллинскаго дипилонскаго стиля (ср. стр. 309). Въ Германіи, предметами украшеній этой меровингской эпохи особенно богаты майнцскій, висбаденскій, зигмарингенскій, штуттгартскій и мюнхенскій музеи.

Визентальскія металлическія пластинки времени Меровинговъ. По Линденшмиту.

Англо-саксонская орнаментика этого рода, въ оцѣнкѣ которой мы сходимся съ Акерманомъ и Софусомъ Мюллеромъ, несмотря на внутреннее сродство свое съ западо-германской, представляетъ нѣкотораго рода противуположность ей. Англо-саксонскіе животные мотивы сводятся также къ немногимъ типамъ; главные изъ нихъ — птичья голова съ сильно искривленнымъ клювомъ и голова четвероногаго съ глазами и ноздрями въ томъ видѣ, въ какомъ она представляется, если смотрѣть на нее сверху; затѣмъ, въ числѣ фигуръ цѣлыхъ животныхъ важную роль играютъ птицы съ кривыми когтями, небольшими крыльями и короткимъ хвостомъ, и четвероногое съ вывернутой впередъ передней лапой, и съ заднею, находящейся или подъ брюхомъ или на спинѣ. Эти изображенія вырѣзывались на бронзовыхъ пластинкахъ вглубь, причемъ внутреннія линіи проводились такъ неумѣло, что отдѣльныя части фигуры представляются какъ-бы приложенными другъ къ другу безъ всякой связи. Слѣдствіемъ этого было то, что англо-саксонская орнаментика разсматриваемаго времени расчленяла фигуры животныхъ на отдѣльные куски еще чаще, чѣмъ германско-французская, и произвольно изображала эти куски то отдѣльно, то соединяя ихъ между собою. Вытя-

нутыя въ нитку фигуры животныхъ встрѣчаются иногда въ произведеніяхъ золотыхъ дѣлъ мастерства, а отсюда именно происходятъ характеристичныя для англо-саксонскаго искусства фигуры вытянутыхъ въ ленту четвероногихъ невѣдомой породы. Софусъ Мюллеръ, опредѣляя особенности этого искусства, говоритъ: „расчлененіе и отбрасываніе членовъ, составленіе и передѣлка — вотъ тѣ факторы, которыми пользовалась англо-саксонская орнаментика для того, чтобы до безконечности разнообразить свои немногіе мотивы; при этомъ собственно новаго не было создано ничего“.

Ирландское искусство имѣетъ совершенно иной обликъ. Рукописи, которыя были изготовляемы и украшаемы „миніатюрами“ въ ирландскихъ монастыряхъ, играютъ важную роль въ исторіи христіанской живописи ранняго періода среднихъ вѣковъ. О нихъ мы будемъ говорить въ слѣдующемъ томѣ настоящаго сочиненія; но считаемъ нужнымъ теперь же замѣтить, что основные принципы ирландской орнаментики возникли еще въ до-христіанское время. Что на нее имѣла вліяніе германская орнаментика континента, это мы, вмѣстѣ съ Линденшмитомъ и Клеменомъ, считаемъ отнюдь не такъ невѣроятнымъ, какъ полагаютъ нѣкоторые другіе изслѣдователи. Недавно Л. Фильсеръ настойчиво доказывалъ ея германское происхожденіе. Однако ее слѣдуетъ считать въ нѣкоторомъ отношеніи особою вѣтвью одновременнаго съ нею сѣверо-западнаго европейскаго искусства, принесшею свои собственные національно-ирландскіе плоды.

Ирландская орнаментика хватается опять-таки за ленточную плетенку, употребленіе которой въ ней то усиливается, то ослабѣваетъ, причемъ въ этотъ мотивъ нерѣдко вносится масса органической жизни; въ него привходятъ то самостоятельныя формы стилизированныхъ растеній, то фигуры людей, превращающіяся въ ленты. Но главнымъ образомъ ирландская орнаментика пользуется фигурами животныхъ, изъ числа которыхъ и она въ доброе старое время (600—800 гг.) брала лишь четвероногихъ неопредѣлимой породы, вытягивая иногда ихъ тѣла въ видѣ ящерицъ, да какую-то длинноногую птицу съ кривымъ клювомъ. Отличительный признакъ животныхъ ирландской орнаментики — лента, исходящая въ видѣ пучка изъ ихъ затылка. Къ раздѣленію тѣла животнаго на части и къ соединенію ихъ снова въ одно цѣлое эта орнаментика совсѣмъ не прибѣгаетъ. Но за то животныя крайне оригинально и фантастично вставляются одно въ другое, держатъ одно другое въ пасти или въ клювѣ за лентовидные отростки и, заполняя собою четырехугольныя пространства, какъ это мы видимъ напр. въ сенъ-галленской миніатюрѣ (см. прил. табл. на отд. листѣ, фиг. *к*), соединяются въ красивые геометризованные узоры, разыгранные на діагональномъ основаніи и не строго симметричные. Эти формы ирландской орнаментики отчасти напоминаютъ собою произведенія ново-мекленбургскихъ первобытныхъ племенъ (ср. стр. 71).

На скандинавскомъ Сѣверѣ, орнаментика котораго за разсматриваемый промежутокъ времени была особенно основательно изслѣдована Софусомъ Мюллеромъ, ея развитіе происходило съ 500 до 800 г. по Р. Х. параллельно съ развитіемъ орнаментикъ германской и англо-саксонской. „Роль орнамента играютъ животныя, и съ ихъ фигурами обращаются, какъ съ нимъ. Ихъ растягиваютъ и сгибаютъ, удлинняютъ и укорачиваютъ, урѣзываютъ и искажаютъ сообразно съ требованіями пространства, которое онѣ должны заполнять собою“. Голова животнаго съ удлинненной затылочной линіей, длинная голова животнаго, какъ она представляется, если смотрѣть на нее сверху, съ выпученными глазами и выступающими впередъ ноздрями, круглая птичья голова съ кривымъ клювомъ играютъ и здѣсь главную роль. Иногда двѣ головы животныхъ соединены одна съ другою такимъ образомъ, что получается нѣчто, похожее на человѣческую голову. Ленточное плетеніе, къ которому припутываются подобныя части животныхъ, является на Сѣверѣ по большой части въ видѣ вытянутаго въ ленту тѣла животнаго. Большая бронзовая фибула копенгагенскаго музея, изображенная на прил. отд. таблицѣ, фиг. *o*, — прекрасный образецъ сѣверной животной орнаментики разсматриваемой эпохи.

Въ періодъ времени между 800 и 1000 г., въ такъ называемую эпоху викинговъ, скандинавскій орнаментный стиль подвергся значительному измѣненію подъ вліяніемъ сильнаго, проникшаго въ Скандинавію чрезъ Ирландію, теченія, которое, быть можетъ, слѣдуетъ считать обратнымъ. Ближайшимъ слѣдствіемъ этого было появленіе смѣшаннаго стиля; но вскорѣ, приблизительно съ 900 г., „сѣверно-ирландскій стиль“ отринулъ всѣ характеристичныя черты древнѣйшей сѣверно-германской орнаментики, и въ скандинавской орнаментикѣ снова отразились всѣ особенности ирландскаго, преимущественно позднѣйшаго стиля. Голова и спина у орнаментныхъ животныхъ иногда даже выдаются плоскимъ рельефомъ надъ пластинкою, на которой онѣ помѣщены. Животныя нерѣдко изображаются вытянутыми и бѣгущими. Ирландскій лиственный орнаментъ этой эпохи примѣшивается сюда въ своеобразной передѣлкѣ; человѣческія фигуры играютъ здѣсь болѣе видную роль, чѣмъ та, какую играли онѣ въ германско-скандинавской орнаментикѣ раньше 800 г. Сравненіе ирландскаго орнамента, взятаго изъ одной кембриджской рукописи (см. прил. табл., фиг. *n*), съ скандинавскимъ орнаментнымъ животнымъ той же эпохи на хомутѣ изъ Маммена, находящемся въ копенгагенскомъ музеѣ (см. ту же табл. фиг. *p*), доказываетъ эту связь сколь нельзя болѣе убѣдительно. На ряду съ этимъ хомутомъ и съ хомутомъ изъ Зёллестеда, характернымъ образцомъ произведеній прикладного искусства эпохи викинговъ можетъ служить серебряный кубокъ изъ Іеллинге, въ копенгагенскомъ музеѣ.

Затѣмъ въ сѣверномъ искусствѣ разсматриваемаго времени важную роль играютъ памятные камни. „Камни баута“, не имѣющіе на себѣ,

подобно „менгирамъ“ болѣе древнихъ временъ, никакихъ надписей, украшеній и изображеній, встрѣчаются на остр. Борнгольмѣ и въ Швеціи. Въ томъ случаѣ, когда они снабжены надписями, ихъ называютъ „руническими“. Руны суть буквы Сѣвера; шестнадцать знаковъ древнѣйшей рунической азбуки стоятъ несовсѣмъ внѣ всякой связи съ классическими алфавитами, знаки которыхъ пріобрѣли на Сѣверѣ право гражданства какъ въ письменности, такъ и разговорномъ языкѣ. Но руническіе камни только тогда имѣютъ значеніе художественныхъ памятниковъ, когда украшены орнаментами или какими-либо изображеніями. Важнѣйшіе изъ такихъ художественныхъ рунических камней находятся у громадныхъ могильныхъ кургановъ Ютландіи, у кургановъ въ Іеллингѣ, подъ которыми погребены древній король Гормъ и его супруга Тира. Наибольшій изъ этихъ двухъ камней, какъ свидѣтельствуетъ надпись на немъ, воздвигнутъ королемъ Гаральдомъ, завоевателемъ Норвегіи и насадителемъ христіанства въ Скандинавіи, въ память его родителей, Горма и Тиры. На задней сторонѣ этого камня мы видимъ полу-англо-саксонское, полуирландское стилизированное изображеніе животнаго, впутанное въ знакомыя намъ ленточныя петли. Но на лицевой сторонѣ уже является Христосъ, какъ и во многихъ изъ ирландскихъ миніатюръ въ позѣ Распятаго, но безъ креста, причемъ Его тѣло поддерживаютъ въ этомъ положеніи лиственныя гирлянды и плетенья изъ лентъ, вьющіяся вокругъ ногъ и рукъ (см. прил. табл., фиг. *c*). Здѣсь предъ нами уже конецъ сѣвернаго до-христіанскаго искусства. Начинается новая эпоха, приносящая новыя чувства и воззрѣнія, и вмѣстѣ съ нею начинается христіанское искусство, явившееся на югѣ девятью столѣтіями раньше, чѣмъ на сѣверѣ.

Ко времени искусства викинговъ относятся также „памятники эпохи язычества въ Венгріи“, на разсмотрѣніи которыхъ мы не можемъ останавливаться; тому же времени, какъ и они, принадлежатъ произведенія древне-славянскаго искусства, памятники котораго, своеобразные каменные истуканы, сохранились въ разныхъ мѣстахъ Восточной и Средней Европы. Въ обширныхъ степяхъ Россіи, на пространствѣ между Днѣпромъ и Енисеемъ, встрѣчаются въ большомъ количествѣ высѣченныя изъ камня мужскія и женскія фигуры, первоначально стоявшія на могильныхъ курганахъ, а теперь по большей части снятыя съ нихъ и разставленныя въ другихъ мѣстахъ или совсѣмъ уничтоженныя. Мужскія фигуры этого рода, вырубленныя изъ гранита, попадаются въ Галиціи и Сибири. Особенно характерны т. наз. „каменныя бабы“ южно-русскихъ степей, лежащихъ между Днѣпромъ и Азовскимъ моремъ. Онѣ вырублены изъ мягкаго бѣлаго известняка, имѣютъ то сидячее, то стоячее положеніе и достигаютъ иногда до высоты 2—4 метровъ. Иногда онѣ крайне безобразны и напоминаютъ собою каменныя женскія фигуры бронзоваго вѣка во Франціи, съ которыми мы уже познакомились въ Коллоргѣ (ср. стр. 37 и 38): но даже самыя

лучшія изъ нихъ не выходятъ, въ отношеніи формъ, изъ предѣловъ „фронтальнаго“ и „примитивнаго“ искусства. Лица у нихъ — плоскія, съ толстыми щеками и короткими носами; на головѣ — шапка, груди — отвислыя; передъ своимъ животомъ онѣ держатъ обѣими руками сосудъ, — мотивъ, очень распространенный въ доисторическомъ искусствѣ и другихъ мѣстностей (см. рис. на стр. 45, фиг. г). Впрочемъ, нѣкоторые изъ этихъ истукановъ принадлежатъ среднимъ вѣкамъ. Альбинъ Конъ напоминаетъ, что еще въ 1253 г. французскій посолъ Рубриквисъ писалъ объ обычаѣ „комановъ“ насыпать надъ могилою умершаго огромный курганъ и ставить на немъ каменное изваяніе человѣка, держащаго въ рукахъ сосудъ.

Трехъярусный каменный столбъ изъ Гусятина, въ Галиціи, находящійся нынѣ въ краковскомъ музеѣ, сложнѣе этихъ памятниковъ. Верхнюю его часть образуютъ четыре мужскія фигуры, обращенныя лицами во всѣ четыре стороны; одна общая шапка, прикрывающая эти головы, даетъ имъ видъ одной фигуры.

Истуканы, подобные тѣмъ, о которыхъ мы только-что говорили, сохранились также и въ Германіи, гдѣ они считаются славянскими или вендскими послѣднихъ временъ язычества. Изъ трехъ вырубленныхъ плоскимъ рельефомъ каменныхъ фигуръ, найденныхъ въ руслѣ Майна и находящихся въ доисторической коллекціи въ Мюнхенѣ, двѣ болѣе крупныя изображаютъ очевидно мужчинъ въ длинной одеждѣ, безъ головного убора. У одной изъ нихъ — усы и борода. Моделировка головы и лица у этихъ изваяній почти такъ же примитивна, какъ и у вышеупомянутыхъ коллоргскихъ изваяній. Руки, безъ признаковъ кисти и съ грубо намѣченными пальцами, сложены на животѣ и такъ плоски, что едва выдаются надъ туловищемъ. Столь же безобразны четыре мужскія фигуры краснаго и сѣраго гранита, найденныя въ Розенбергѣ и хранящіяся въ данцигскомъ музеѣ; однако ихъ головы посажены на туловища нѣсколько лучше, чѣмъ у мюнхенскихъ истукановъ; въ рукахъ всѣ онѣ держатъ кубки въ видѣ рога, а нѣкоторыя, кромѣ того, мечи или жезлы.

Въ отношеніи расчлененія тѣла и головы особенно значительный шагъ впередъ представляетъ рельефная мужская фигура въ церкви Альтенкирхена, на остр. Рюгенѣ. Въ ней довольно хорошо различимы головной уборъ, борода и одежда. И эта фигура держитъ передъ собою кубокъ въ видѣ рога. Мнѣніе, что этотъ рельефъ изображаетъ вендскаго бога Свантевита, разумѣется, ни на чемъ не основано. Такъ называемый „монахъ“ въ церкви Бергена, на Рюгенѣ, при совершенно такихъ же формахъ и положеніи тѣла и головы, держитъ въ рукахъ не рогъ, а крестъ; однако М. Вейгель, лѣтъ десять тому назадъ обстоятельно изслѣдовавшій всѣ славянскія изваянія разсматриваемаго нами времени, считаетъ этотъ крестъ позднѣйшей придѣлкой. Какъ бы то ни было, бергенскій „монахъ“ снова приводитъ насъ на границу между

языческою и христіанскою эпохами. Для дальнѣйшаго развитія искусства на сѣверѣ Европы имѣло большое значеніе то обстоятельство, что, когда христіанское средне-вѣковое искусство завоевывало эти мѣстности, оно уже успѣло въ другихъ странахъ получить опредѣленный обликъ.

II. Искусство Арсакидовъ и Сассанидовъ въ Персіи, искусство Гандгары на сѣверо-западной границѣ Индіи.

1. Искусство въ государствахъ Арсакидовъ и Сассанидовъ.

По смерти Александра Великаго, Персія досталась греческимъ Селевкидамъ, которые вскорѣ затѣмъ, приблизительно въ срединѣ III-го вѣка до Р. Х., были низвергнуты нахлынувшими съ сѣвера парѳянскими Арсакидами. Въ ту пору, на Тигрѣ, насупротивъ Селевкіи, возникъ „обильный сокровищами“ Ктесифонъ, служившій зимней резиденціей парѳянскимъ царямъ скиѳской крови. Парѳянское царство, процвѣтавшее въ теченіе 475 лѣтъ, было на востокѣ сильнымъ оплотомъ противъ надвигавшагося владычества римлянъ. Только въ 226 г. по Р. Х. возстаніе коренныхъ персовъ, снова завоевавшихъ свою страну, начиная съ юга, положило конецъ суровому владычеству парѳянъ и ихъ чужеземному культу боговъ. Древній священный огонь запылалъ на новыхъ алтаряхъ. Сассанидъ Ардеширъ (Артаксерксъ) I былъ основателемъ рыцарскаго ново-персидскаго государства Сассанидовъ, которое въ своихъ многочисленныхъ войнахъ съ западными и восточными римскими императорами одерживало надъ ними верхъ, пока, наконецъ, въ 641 г. не пало подъ натискомъ арабовъ-магометанъ.

Въ теченіе почти девяти столѣтій владычества надъ древней Персіей сперва Арсакидовъ, а затѣмъ Сассанидовъ, страна дворцовъ Персеполя и Сузы имѣла свое искусство. Развалины великолѣпныхъ построекъ, возведенныхъ тогда въ этой странѣ, свидѣтельствуютъ о богатствѣ и роскоши ея государей.

Къ сожалѣнію, эти постройки, изданныя и описанныя Фланденомъ и Костомъ, Тексьè и Дьелафуà, не могутъ быть пріурочены къ опредѣленнымъ годамъ. Однако послѣ того, какъ Перрò и другіе писатели опровергли мнѣніе Дьелафуà, полагавшаго, что купольныя сооруженія въ Фирузъ-Абадѣ и Сарвистанѣ относятся къ VI-му вѣку до Р. Х., оказалось возможнымъ опредѣлить, хотя и приблизительно, время возникновенія трехъ главныхъ группъ зданій, о которыхъ идетъ рѣчь. Ко времени Арсакидовъ относятся сооруженія, въ которыхъ отзывается или предчувствуется эллинистическій или эллинистическо-римскій архитектурный стиль. Концу этого времени, или началу сассанидской эпохи принадлежатъ тѣ изъ древнихъ купольныхъ построекъ собственной Персіи, которыя Дьелафуа приписываетъ времени еще Ахеменидовъ.

Позднѣйшія постройки со сводами и большинство рельефовъ на скалахъ явились уже въ сассанидскую пору.

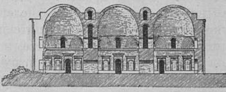
Древнѣйшее изъ зданій, доказывающихъ проникновеніе эллинистическо-римскаго стиля въ Персію, — храмъ солнца въ Канджаварѣ, близъ Гамадана, древней Экбатаны. Его перистиль, представляющій сильное смѣшеніе стилей, можетъ быть отнесенъ къ I-му вѣку нашего лѣтосчисленія. Колонны этой галереи имѣютъ аттическо-іоническія базы, гладкіе стволы и дорическія капители съ коринѳскими абаками.

Дворецъ въ кремлѣ Аль-Гатра (Гатры), въ парѳянской тогда Месопотаміи, былъ построенъ во II-мъ вѣкѣ. Три огромныя циркульныя арки ведутъ отъ его фасада въ высокіе портики, крытые коробовыми сводами. Четыре небольшія циркульныя арки, находящіяся по бокамъ и между большими арками, ведутъ въ помѣщенія меньшей величины. Кусокъ антаблемента представляетъ фризъ, украшенный аканѳовыми листьями между древне-персидскими ступенчатыми зубцами. Но всего замѣчательнѣе здѣсь многочисленныя человѣческія головы, которыми украшены архивольты и капители пилястръ. Онѣ изваяны недурно, въ духѣ греко-римскаго искусства, и напоминаютъ собою варварскій обычай выставлять головы убитыхъ враговъ у воротъ крѣпостей. Весь фасадъ производитъ впечатлѣніе архитектуры римскихъ тріумфальныхъ арокъ, искаженной въ варварскомъ вкусѣ.

Затѣмъ, III-му вѣку принадлежатъ сооруженія со сводами въ сердцѣ древней Персіи, выросшія совсѣмъ на другой почвѣ, но бывшія во всякомъ случаѣ дворцами персидскихъ государей. Архитектурные памятники Фирузъ-Абада — древнѣе развалинъ въ Сарвистанѣ. Входная зала въ этихъ зданіяхъ, крытая огромнымъ коробовымъ сводомъ во всю свою ширину, открывается кнаружи въ видѣ циркульнаго портала; за нимъ слѣдуютъ залы, крытыя куполами; еще дальше лежитъ большой четырехугольный дворъ, окруженный залами съ коробовыми сводами. Въ отношеніи исторіи развитія, поучительно перекрытіе вышеупомянутыхъ переднихъ четырехугольныхъ залъ высокими овальными куполами, переходъ къ которымъ отъ прямоугольнаго основанія составляютъ угловыя ниши, являющіяся предшественницами настоящихъ, правильныхъ пандантивовъ. Мы уже видѣли, что подобныя задачи при плоскихъ куполахъ приводили къ такимъ же рѣшеніямъ одновременно въ Италіи, Сиріи и Малой Азіи (ср. стр. 574). Но чтобы образцами для этихъ ново-персидскихъ куполовъ служили римскіе, какъ это полагалъ напр. Шназе, столь же маловѣроятно, какъ и предположеніе Дьелафуа, что всѣ европейскія купольныя сооруженія ведутъ свое начало отъ ново-персидской купольной системы. Всего вѣроятнѣе, месопотамское купольное зодчество, о которомъ говоритъ еще Страбонъ, завоевало себѣ съ одной стороны эллинистическій Западъ, а съ другой стороны — персидскій Востокъ, и затѣмъ высокоовальная форма куполовъ, которая еще въ древне-ассирійскихъ памятникахъ составляла характерную месо-

потамскую особенность (ср. стр. 209 и 210), перешла изъ Новой Персіи въ строительное искусство ислама. Арки въ зданіяхъ Фирузъ-Абада и Сарвистана иногда слишкомъ высоки, и такъ какъ ихъ опорные столбы выступаютъ во внутрь пролета, то онѣ принимаютъ, по крайней мѣрѣ на видъ, ту подковообразную форму, которая впослѣдствіи была разработана въ архитектурѣ ислама.

Въ фирузъ-абадскомъ дворцѣ (см. рис. на этой стр.) — только одна портальная передняя зала, но за нею идутъ три купольныя залы, купола которыхъ возвышенны лишь снутри, а снаружи кажутся низкими. Напротивъ того, сервистанскій дворецъ, построенный позже, имѣетъ три портала, но только одинъ главный залъ, куполъ котораго, если смотрѣть на него снаружи, выступаетъ надъ зданіемъ въ видѣ большаго полуовала. Стѣны фирузъ-абадскаго дворца содержатъ въ себѣ множество нишъ, обрамленіе которыхъ представляетъ карнизъ, заимствованный отъ древнихъ персовъ. Снаружи длинныя стороны этого дворца украшены фальшивыми арками, предвозвѣщающими средне-вѣковыя аркатуры. Полуколонны между арками не имѣютъ ни базъ, ни капителей; простая полоса зубцовъ, похожихъ на зубья пилы, вѣнчаетъ стѣну надъ главнымъ карнизомъ.



Разрѣзъ фирузъ-абадскаго дворца.
По Фландену и Косту.

Важнѣйшее изъ сооруженій, дающихъ намъ понятіе объ искусствѣ вполнѣ сассанидскаго времени, — Тахтъ-и-Хосру въ Ктесифонѣ, представляющее собою одну громадную залу, быть можетъ, служившую для аудіенцій царя Хосроя I (531—579 по Р. Х.). Отъ этой постройки сохранилась стѣна трехъярусснаго фасада (см. рис. на стр. 634), въ которой, такъ же, какъ и во дворцѣ Фирузъ-Абада, находится посрединѣ, вмѣсто воротъ, огромная, превышающая вышину стѣны арка, продолжающаяся внутри зданія въ видѣ залы, крытой гигантскимъ сводомъ. Для устойчивости пространнаго, сложеннаго изъ кирпича фасада, верхніе ярусы стѣны нѣсколько отступаютъ вовнутрь; кромѣ того, для приданія стѣнѣ большей прочности служатъ двойные ряды аркадъ, благодаря которымъ три яруса расчленяются, такъ сказать, на два этажа. Въ вертикальномъ направленіи, нижній ярусъ разбитъ на части парами колоннъ съ трапецевидными капителями, въ которыхъ отражается византійское вліяніе, а второй ярусъ — простыми пристѣнными колоннами. Дуги аркадъ — простыя циркульныя, но благодаря тому, что несущіе ихъ на себѣ пилястры выступаютъ вовнутрь, производятъ впечатлѣніе подковообразныхъ. Замѣчательно еще и то, что одна изъ стѣнъ внутри зданія прорѣзана настоящею стрѣльчатою аркою. Такимъ образомъ мы ясно видимъ здѣсь вообще продолженіе и дальнѣйшее развитіе фирузъ-абадскаго сарвитанскаго стиля съ нѣкоторыми отдѣльными нововведеніями,

которыя были потомъ восприняты и разработаны дальше какъ исламомъ, такъ и христіанскимъ искусствомъ. Дьелафуа̀ считаетъ вѣроятнымъ, что это зданіе, на кирпичахъ котораго нигдѣ не сохранилось ни малѣйшаго слѣда глазури, первоначально имѣло снаружи металлическій блескъ отъ наведеннаго на него серебра, тогда какъ половые ковры и стѣнныя занавѣсы сообщали внутренности зданія уютность и красивый, веселый видъ. Письменные источники упоминаютъ о сассанидской стѣнной живописи, но отголоски ея дошли до насъ развѣ только въ тканяхъ этого времени (ср. стр. 636) и въ поздне-персидскихъ книжныхъ миніатюрахъ.

Ктесифонскій дворецъ. По Дьелафуа̀.

Наконецъ, зданіе въ Раббатъ-Амманѣ которое мы, вмѣстѣ съ Дьелафуа̀, признаемъ позднѣйшимъ изъ сохранившихся сассанидскихъ сооруженій, представляетъ, вмѣсто повышенной циркульной арки входа въ него, уже стрѣльчатую арку; на стрѣльчатыхъ же сводахъ покоится огромный сассанидскій мостъ въ Шустерѣ. Такимъ образомъ, мы видимъ здѣсь всюду переходъ ко времени магометанства.

Скульптура Арсакидовъ и Сассанидовъ нестоль самостоятельна, какъ ихъ архитектура. Съ перваго взгляда она кажется отпрыскомъ эллинистическо-римскаго ваянія, которымъ отзывается арсакидскій рельефъ на скалѣ въ Бегистунѣ, изображающій пареянскаго царя Готарцеса I (45—51 по Р. Х.), скачущаго на конѣ и увѣнчиваемаго богинею побѣды, еще больше, чѣмъ подобные сассанидскіе рельефы, въ которыхъ, при всемъ ихъ сродствѣ со скульптурными произведеніями поздней поры римской имперіи, уже начинаютъ выказываться нѣкоторыя оригинальныя черты. Рядъ этихъ рельефовъ начинается колоссальными изображеніями подвиговъ Шапура I (240—271 по Р. Х.), изваянными на скалѣ неподалеку отъ пещерныхъ гробницъ царей-Ахеменидовъ въ Накшъ-и-Рустемѣ (ср. стр. 277). Здѣсь прежде всего бросаются въ глаза два всадника въ богатомъ царскомъ одѣяніи, стоящіе другъ протвъ друга на такомъ близкомъ разстояніи, что ихъ кони прикасаются одинъ къ другому лбами. Правыми руками всадники держатъ между собой обручъ. Убитые воины лежатъ подъ ихъ конями; позади младшаго всадника стоитъ слуга, прохлаждающій его вѣяніемъ опахала. На старшемъ

всадникѣ — царская корона. Этотъ рельефъ изображаетъ, повидимому, Ардешира I, дѣлающаго своимъ соправителемъ сына своего, Шапура I. Справа отъ этого рельефа весьма живо представлено торжество Шапура надъ императоромъ Валеріаномъ (см. рис. на этой стр.). Вторая серія рельефовъ, прославляющихъ дѣянія Шапура, находится въ Дарабъ-Гердѣ, между Ширазомъ и моремъ. Громаднаго размѣра главныя сцены замыкаются, иногда съ обѣихъ сторонъ, нѣсколькими, расположенными одинъ надъ другимъ рядами рельефовъ меньшаго масштаба. Здѣсь мы видимъ изображенія войнъ, заключенія мирныхъ договоровъ, тріумфальныхъ шествій и охотничьихъ сценъ.

Тріумфъ Шапура I надъ императоромъ Валеріаномъ, сассанидскій рельефъ на скалѣ. По Дьелафуа.

Къ послѣднимъ временамъ Сассанидовъ, ко времени Хосроя II (591—628), относятся изваянія Такъ-и-Бостана, близъ города Керманшаха, на нынѣшней турецко-персидской границѣ. Такъ-и-Бостанъ представляетъ собой нишу съ циркульнымъ сводомъ, съ наружной стороны которой, у закругленія, изображены двѣ крылатыя богини побѣды, внутри, на задней стѣнѣ, изваяны фигура царя и надъ нею символическое изображеніе его восшествія на престолъ, а на обѣихъ боковыхъ стѣнахъ — охотничьи приключенія. Общій характеръ и этихъ скульптуръ свидѣтельствуетъ объ ихъ эллинистическо-римскомъ происхожденіи. Какъ ни грубо ихъ исполненіе, по языку своихъ формъ и по мотивамъ представленныхъ движеній, онѣ все-таки принадлежатъ не первобытному, младенческому искусству, но искусству, заимствованному отъ находящагося въ упадкѣ. То, что въ нихъ есть новаго, отзывается средне-вѣковою эпохою.

Одинаковый съ этими рельефами характеръ имѣютъ монеты Арсакидовъ и Сассанидовъ (см. рис. на стр. 636), а равно и рельефныя изображенія на сассанидскихъ серебряныхъ сосудахъ, которые еще невсегда можно отличить отъ бактрійскихъ, полуиндійскихъ и готскихъ. Несомнѣнно сассанидскими надо признать нѣкоторые изъ серебряныхъ жбановъ Эрмитажа и коллекціи гр. Строганова въ С.-Петербургѣ; безспорно сассанидскія также чаши, изъ которыхъ на одной, находящейся въ парижскомъ мюнцъ-кабинетѣ, изображенъ царь на охотѣ за антило-

пами и кабанами, а на другой, въ Эрмитажѣ, царь, охотящійся на львовъ; несомнѣнно сассанидскаго происхожденія и золотая чаша въ упомянутой парижской коллекціи съ изображеніемъ на днѣ царя Хосроя на тронѣ. На ней мы находимъ роскошную орнаментацію изъ цвѣтныхъ камней, вставленныхъ въ золотыя гнѣзда, — способъ украшенія, съ которымъ мы уже познакомились выше (ср. стр. 622—625), какъ съ особымъ пріемомъ европейскаго золотыхъ дѣлъ мастерства временъ переселенія народовъ и Меровинговъ, заимствованнымъ вѣроятно отъ Востока.

Если серебряная чаша коллекціи гр. Строганова въ Римѣ, изображающая царя, сидящаго за трапезой, съ поджатыми подъ себя ногами на коврѣ, постланномъ на полу, и описанная недавно А. Риглемъ, относится дѣйствительно къ эпохѣ Сассанидовъ, то она служитъ доказательствомъ того, что восточный обычай сидѣть на коврахъ на полу, а не на какой-либо мебели, былъ распространенъ въ царствѣ Сассанидовъ по крайней мѣрѣ въ домашнемъ быту. Что здѣсь изображенъ именно сассанидскій царь — болѣе чѣмъ вѣроятно, судя по его костюму; къ тому же великолѣпный коверъ позднѣйшаго происхожденія, съ изображеніемъ роскошнаго сада въ строгой стилизаціи, находящійся въ коллекціи д-ра А. Фигдора, въ Вѣнѣ, согласуется съ старинными описаніями сассанидскихъ ковровъ, характеръ которыхъ въ немъ отражается. Поэтому надо предполагать, что половые ковры были въ общемъ употребленіи если еще не въ древней Персіи, то въ Персіи временъ Сассанидовъ, и техника ихъ изготовленія уже была усвоена тогдашними персами. Сущность этой техники состоитъ въ томъ, что къ вертикальнымъ ниткамъ основы привязываются пучки шерсти, причемъ, благодаря тому, что ихъ перекрываютъ рядами „уто́чныхъ нитей" получается плотная ткань. Коверъ, изображенный на вышеупомянутой серебряной чашѣ коллекціи гр. Строганова въ Римѣ, даже въ отношеніи своего узора является предшественникомъ прославившихся впослѣдствіи персидскихъ ковровъ: кайма волнистыхъ линій окружаетъ главное поле, равномѣрно заполненное узоромъ изъ стилизированныхъ растеній. Остатки роскошныхъ сассанидскихъ шелковыхъ матерій сохранились въ различныхъ мѣстахъ; такая матерія, недавно найденная въ церк. св. Куниберта, въ Кёльнѣ, описана А. Шнютгеномъ и Ф. Юсти. Охотничья сцена на ея среднемъ полѣ представляетъ эпизодъ изъ жизни принца Барамъ-Гора (420—434 гг.), въ столовой котораго, по словамъ письменныхъ преданій, висѣла картина, по которой вытканъ рисунокъ этой ткани. Вообще сассанидская орнаментика въ ткацкомъ дѣлѣ, какъ и въ другихъ отрасляхъ искусства, является связующимъ звеномъ между античнымъ міромъ и исламомъ.

Сассанидская монета (лицевая и задняя стороны). По Дьелафуа.

Древне-восточные элементы встрѣчаются мѣстами также въ украшеніяхъ сассанидскихъ зданій, но обыкновенно съ тѣми видоизмѣненіями, какія орнаменты этого рода получили въ греко-римскомъ мірѣ. Ригль справедливо замѣчаетъ, что еще кустистый аканѳъ, пластически воспроизведенный на одной сассанидской капители изъ Испагани (см. верхній рис. на этой стр.), независимо отъ современной этому орнаментальному мотиву эволюціи византійскаго искусства, имѣетъ характеръ настоящаго эллинистическаго аканѳа. Только средній пучекъ и здѣсь представляется какъ-бы предшественникомъ позднѣйшихъ арабско-персидскихъ чашевидныхъ пальметтъ. Затѣмъ, на капители одной пилястры изъ Такъ-и-Бостана (см. нижн. рис. на этой стр.), мы наблюдаемъ дальнѣйшее развитіе, параллельное византійскому. И здѣсь основнымъ элементомъ является „растительный кустъ съ мясистымъ стволомъ, въ видѣ канделябра“, но листья, выходящіе изъ ствола, уже утратили характеръ аканѳовыхъ, а цвѣты, изображенные видимыми поочередно то сбоку, то сверху, и висящіе, подобно розеткамъ, на кончикахъ листьевъ, напоминаютъ собою стилизированно-растительную орнаментику арабовъ.

Сассанидская капитель изъ Испагани. По Дьелафуа.

За то орнаментація въ эллинистическо-римскомъ духѣ, заполняющая собою фронтонъ одного сассанидскаго дворца въ Машитѣ, отличается большою реалистичностью. Здѣсь виноградныя лозы и фигуры животныхъ переплетаются и образуютъ одно роскошное цѣлое, но соединеніе довольно чистыхъ эллинистическихъ формъ съ византійскими стилизированными свидѣтельствуетъ, что искусство Сассанидовъ въ художественномъ отношеніи, какъ и въ историческомъ, занимаетъ среднее положеніе между искусствами классическимъ и арабскимъ.

Капитель пилястры изъ Такъ-и-Бостана. По Дьелафуа.

2. Гандгарское искусство на сѣверо-западной границѣ Индіи.

Въ теченіе послѣднихъ арсакидскихъ вѣковъ и первыхъ сассанидскихъ, наиболѣе отдаленныя страны Востока, до которыхъ доходили войска Александра Великаго, переживали также нѣчто въ родѣ поздняго расцвѣта эллинистическаго искусства. Въ греко-бактрійскомъ царствѣ, къ которому принадлежало Пятирѣчье (Пенджабъ) на сѣверо-западной границѣ Индіи, существовала смѣшанная, полу-иранская, полу-греческая культура, не исчезнувшая окончательно и при индо-скиѳахъ, преемникахъ бактрійскихъ обладателей этихъ странъ. вслѣдствіе чего искусство Пятирѣчья было смѣшаннымъ въ томъ же смыслѣ, какъ галло-римское и германско-римское провинціальное искусство, или какъ искусство Арса-

кидовъ и Сассанидовъ. Индійскій фризъ съ морскими слонами, изображенный на этой страницѣ, очень походитъ на германскій фризъ съ морскими козлами, о которомъ мы уже говорили (ср. стр. 622). Изслѣдованіе объ этомъ своеобразномъ греко-индійскомъ искусствѣ издано Эрнстомъ Курціусомъ еще въ 1875 году. Винцентъ Смисъ, строго обособливающій эллинистическо-индійское искусство Пенджаба, высказалъ въ 1889 г. наиболѣе важныя и вѣрныя мнѣнія объ этомъ искусствѣ. Вопросъ о греческомъ вліяніи, выразившемся въ нѣкоторыхъ изъ главныхъ произведеній ранне-буддійскаго искусства внутренней Индіи, съ которыми мы вскорѣ познакомимся, остается еще спорнымъ. Но въ Матурѣ (приблизительно въ 50 километрахъ отъ Агры) найдены скультурныя произведенія, имѣющія несомнѣнно греческій характеръ и которыя надо считать порожденіями походовъ Александра Великаго. Особенно любопытно, что, подобно тому, какъ въ смѣшанномъ галло-римскомъ искусствѣ мы нашли поздній рельефъ, изображающій Геракла въ борьбѣ со львомъ (ср. стр. 622), такъ и въ самомъ греческомъ изъ греко-индійскихъ произведеній, открытыхъ въ Матурѣ, также рельефѣ, мы видимъ тоже Геракла, убивающаго льва. Рельефъ этотъ хранится въ калькуттскомъ музеѣ. Трудно предполагать, чтобы онъ былъ изваянъ раньше 200 г. по Р. Х.; по времени происхожденія, онъ, должно быть, довольно близокъ къ упомянутому рельефу на гундеструпской вазѣ. Въ немъ формы слабы и расплывчаты, но не столь угловаты, какъ въ этомъ сѣверномъ рельефѣ; однако въ обоихъ рельефахъ основной мотивъ одинъ и тотъ же, греческій.

Индійскій фризъ съ изображеніями морскихъ слоновъ. По Эрнсту Курціусу.

Статуя Аѳины, въ лагорскомъ музеѣ. По Винценту Смису.

Въ гандгарскомъ искусствѣ мы встрѣчаемся съ настоящей римско-индійской скульптурой. Гандгарцы составляли главное ядро населенія бактрійскаго государства, изъ греческихъ царей котораго Менандръ еще за полтораста лѣтъ до Р. Х. перешелъ въ буддійство. Буддѣ поклонялись и индо-скиѳскіе властители Гандгары. Развалины ихъ монастырей суть мѣста находки произведеній гандгарскаго искусства, которое, какъ принимаетъ Грюнведель, процвѣтало еще въ IV-мъ вѣкѣ по Р. Х.

Къ числу памятниковъ греко-бактрійскаго искусства принадлежитъ также статуя Аѳины, въ лагорскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 638); она представляетъ очевидно Аѳину со шлемомъ на головѣ, и только недостаточная рѣзкость формъ придаетъ ей слегка индійскій характеръ. Но собственно гандгарское искусство воспроизводитъ буддійскіе образы и миѳы въ формахъ римскаго искусства временъ упадка имперіи. Рельефы, которые, по Винценту Смису, относятся къ 200—350 гг. по Р. Х., своею переполненностью фигурами напоминаютъ рельефы римскихъ саркофаговъ; на статуяхъ складки драпировокъ явственно отзываются нѣсколько испорченными классическими традиціями. Типъ Будды, изображеннаго стоящимъ, или сидящимъ съ поджатыми подъ себя ногами, имѣетъ иногда отдаленное сходство съ типомъ Аполлона. Изучать гандгарскую скульптуру можно по ея произведеніямъ, хранящимся въ Британскомъ и берлинскомъ музеяхъ, главнымъ же образомъ въ лагорской и калькуттской коллекціяхъ. Объ ея значеніи для индійскаго искусства мы будемъ говорить въ другомъ мѣстѣ, а теперь ограничимся краткимъ указаніемъ на присущія ей эллинистическо-римскіе элементы.

Воинство демоновъ Мары, гандгарскій рельефъ въ лагорскомъ музеѣ. По Грюнведелю.

Въ лагорскомъ музеѣ находится знаменитая статуя усатаго „царя“, изображеннаго въ сидячемъ положеніи. Голова ея производитъ такое же впечатлѣніе, какъ головы даковъ въ ихъ римскихъ изображеніяхъ (ср. стр. 600). Животъ у нея вздутый, какъ въ индійскихъ фигурахъ. Окружающія ее фигуры, по своимъ позамъ и одеждѣ, довольно близко походятъ на римскія. Лучше другихъ сохранившіеся рельефы повѣствовательнаго содержанія, а именно изображающіе буддійскія сказанія, поступили изъ монастыря въ Джамальгари въ Британскій музей. При первомъ взглядѣ на нихъ можно подумать, что это — настоящія грекоримскія произведенія. Какимъ образомъ художественные мотивы греческой гигантомахіи приспособлялись къ тому или другому буддійскому миѳу — можно судить по обломку трехугольнаго рельефа, находящемуся въ калькуттскомъ музеѣ. Формы тѣла представленныхъ на немъ фигуръ, игра ихъ мышцъ, какъ и главные мотивы, напоминаютъ эллинистическо-римское искусство. Другая группа, сохранившаяся во многихъ частяхъ, составляетъ очевидное подражаніе похищенію Ганимеда работы Леохареса (ср. стр. 466 и 467), только въ ней мы находимъ, вмѣсто фигуры стройнаго юноши, женскую фигуру съ большимъ животомъ. Рельефъ лагорскаго музея (см. рис. на этой стр.), изображающій воинство демоновъ Мары, злого духа, производитъ своимъ

общимъ видомъ впечатлѣніе скорѣе варварско-римскаго, чѣмъ индійскаго изваянія.

И такъ мы видимъ, что отпрыски эллинистическо-римскаго искусства распространились по всѣмъ странамъ древняго міра. Вездѣ между ними пробиваются, и притомъ въ одномъ и томъ направленіи, чуждые этому искусству побѣги, которые сплетаются съ ними и покрываютъ ихъ; въ новомъ, возникающемъ отсюда искусствѣ, какъ въ ткани, состоящей изъ основы и утока, почти повсюду проглядываютъ золотыя нити, заимствованыя у погибшаго міра классической древности.

Шестая книга.

Индійское и восточно-азіятское искусство.

I. Индійское искусство.

1. Древне-брахманское и буддійское искусство Индіи.

Индія, ограниченная съ сѣвера высочайшимъ въ мірѣ горнымъ хребтомъ съ его снѣжными, уходящими за облака вершинами, съ сѣверо-запада — долиной Инда, съ сѣверо-востока — областью Брахмапутры, величайшаго изъ притоковъ священнаго Ганга, съ прочихъ же сторонъ омываемая темными водами океана, представляетъ собою роскошный тропическій міръ, въ которомъ богато-воздѣланныя мѣстности чередуются съ непроходимыми первобытными лѣсами, болота, поросшія бамбукомъ, смѣняются непроходимой чащей джунглей, плоскогорья — рѣчными долинами. Носителемъ исторической культуры древней Индіи было одно родственное намъ арійское племя, которое, явившись съ сѣвера за 2000 лѣтъ до Р. Х., проникло до Инда, а потомъ и до Ганга, постепенно, хотя и невполнѣ, покорило себѣ туземцевъ и распространило свою культуру, могучую и плодотворную, на весь полуостровъ. Это было племя, уже прожившее свой каменный и свой бронзовый вѣка, вполнѣ ознакомившееся съ употребленіемъ металловъ, вполнѣ научившееся земледѣлію и скотоводству, но промѣнявшее свою сѣверную родину на знойный югъ; это былъ народъ жрецовъ и воиновъ, касты которыхъ рѣзко отдѣлились отъ двухъ низшихъ кастъ, отъ рабочихъ и слугъ, — народъ пророковъ и поэтовъ, унаслѣдовавшій отъ предковъ богатую въ художественномъ отношеніи письменность и изложившій въ священныхъ пѣсняхъ Ведъ свои вѣрованія, свое благочестіе, свое право и свои обычаи.

За временемъ сложенія гимновъ Ведъ послѣдовало время возникновенія героическихъ поэмъ Магабараты и Рамаяны, которое слѣдуетъ отнести къ 1000 л. до Р. Х. Въ этихъ поэмахъ подготовлялось на почвѣ пантеистическихъ общихъ представленій эпохи Ведъ древне-брахманское ученіе о богахъ, приведшее въ концѣ-концовъ къ признанію трехъ великихъ, главныхъ божествъ: Брахмы, какъ творца, Вишну,

какъ охранителя, и Шивы, какъ разрушителя, причемъ въ отдѣльныхъ государствахъ этой громадной страны первенство переходило то къ одному, то къ другому изъ этихъ божествъ, со всею его свитою безчисленнаго множества второстепенныхъ боговъ и полубоговъ. Около 500 г. до Р. Х. реформаторомъ брахманской религіи, постепенно застывавшей въ одной внѣшности, явился Гаутама Сиддгарта изъ рода Сакьямуни, въ качествѣ Будды, т. е. „просвѣщеннаго." Исторія его жизни преисполнена легендами. Достовѣрно лишь то, что онъ „перешелъ въ Нирвану", т. е. умеръ въ 477 г. до Р. Х. Послѣ того, какъ Асока, царь могущественнаго индусскаго государства Магады, въ 250 г. Р. Х. возвелъ ученіе Будды на степень государственной религіи, оно широко распространилось и, завоевавъ въ своемъ быстромъ, побѣдоносномъ шествіи бо́льшую часть южной, средней и восточной Азіи, сдѣлалось первой религіей въ мірѣ. Основаніемъ мудрости буддистовъ, вѣроятно, была мудрость брахмановъ. Пантеизмъ и вѣра въ переселеніе душъ остались неприкосновенными, но мѣсто боговъ, схемы которыхъ поблѣднѣли, заняли святые; самобичеваніе смѣнилось удаленіемъ отъ міра въ монастыри, Нирвана получила значеніе высшаго блаженнаго состоянія, конечнаго пункта всѣхъ странствованій души, для которой въ этомъ состояніи наступаетъ вѣчность безъ сновъ и заботъ. Разумѣется, въ народной буддійской религіи самъ Будда довольно скоро превратился въ божество. Лассенъ говоритъ: „Характеръ буддизма заставляетъ предполагать, что первоначально онъ былъ чуждъ всякой миѳологіи; но такъ какъ его послѣдователи были индусы, обладавшіе обширнымъ ученіемъ о богахъ, то ему недолго пришлось оставаться свободнымъ отъ вліянія этого ученія." Самые будды размножились. Истинные будды рождались еще раньше Гаутамы, могли рождаться и послѣ него. Эти второстепенные будды носятъ названіе бодгисатвъ, и каждый благочестивый человѣкъ можетъ стремиться къ тому, чтобы по смерти своей снова явиться въ видѣ бодгисатвы. Такимъ образомъ къ сонму небожителей присоединилось цѣлое полчище второстепенныхъ боговъ и демоническихъ полубоговъ, которые нерѣдко олицетворяютъ собою отвлеченныя понятія, какъ напр. богиня красоты, Сри (Сири, Шри).

Между тѣмъ какъ буддизмъ утверждался все болѣе и болѣе на Цейлонѣ, въ Индо-Китаѣ, на Зондскихъ островахъ, въ Тибетѣ, въ Китаѣ и въ Японіи, въ самой Индіи онъ былъ, начиная съ VI-го вѣка по Р. Х., поглощаемъ старой политеистической народной религіей, которая получила теперь преобладаніе, какъ ново-брахманизмъ. Уже съ VII-го вѣка буддійскіе памятники въ передней Индіи встрѣчаются все рѣже и рѣже, а въ VIII-мъ вѣкѣ почти совершенно исчезаютъ. Только немногіе изъ нихъ относятся къ XI-му столѣтію.

Ново-брахманизмъ, бывшій, подобно буддизму, силой не только религіозной, но и художественной, находился въ полномъ расцвѣтѣ, когда исламъ началъ, въ концѣ XI-го вѣка, покорять себѣ Индію. Милліоны

индусовъ обратились въ магометанство, и рядомъ съ храмами Вишну и Шивы появились многочисленныя мечети. Однако въ исторіи индійскаго искусства въ тѣсномъ смыслѣ слова разсмотрѣнію подлежатъ только художественныя произведенія брахманизма и буддизма.

Несмотря на всю добросовѣстность, съ какою такіе изслѣдователи, какъ Фергюссонъ, Бёрджесъ, Кеннингемъ, Смисъ, Коль, Ле-Бонъ, Мендронъ, Бюлеръ и Грюнведель, изучали и описывали многочисленные уцѣлѣвшіе памятники индійскаго искусства, его исторія еще только-что начинаетъ получать научную постановку. Правда, мы уже умѣемъ различать мѣстныя особенности, которыя могутъ быть приписываемы различнымъ вліяніямъ; но о внутреннемъ прогрессивномъ развитіи индійскаго искусства до сей поры мы знаемъ очень немногое. Грюнведель, взгляды котораго мы раздѣляемъ во многихъ случаяхъ, даже заходитъ такъ далеко, что видитъ въ индійскомъ искусствѣ лишь движеніе назадъ.

Такъ какъ уцѣлѣвшія древне-индійскія художественныя произведенія суть почти исключительно памятники монументальнаго религіознаго искусства, то можно думать, что за тысячелѣтнимъ древне-брахманскимъ искусствомъ (до 250 г. до Р. Х.) слѣдовало тысячелѣтнее же буддійское (до 750 г. по Р. Х.), а за нимъ снова тысячелѣтнее ново-брахманское. Отъ древне-брахманской эпохи однако не сохранилось никакихъ индійскихъ художественныхъ памятниковъ. Древнѣйшіе изъ нихъ принадлежатъ уже времени царя Асоки и признанія буддизма государственной религіей. Но было бы ошибочно заключать изъ этого, что древне-брахманскаго искусства совсѣмъ не существовало. Безслѣдное исчезновеніе произведеній этого искусства, отличавшагося богатствомъ красокъ и воспѣтаго въ великихъ индійскихъ героическихъ поэмахъ, объясняется непрочностью матеріаловъ, которыми пользовались индійскія зодчество и ваяніе; то были преимущественно дерево, и какъ это доказано Земперомъ, отштукатуренные кирпичъ и битая глина. Разумѣется, въ жаркомъ климатѣ Индіи ни тотъ, ни другая не могли сохраниться по прошествіи нѣсколькихъ вѣковъ.

Такимъ образомъ исторія индійскихъ художественныхъ памятниковъ начинается приблизительно лишь съ 250 г. до Р. Х. — съ того времени, какъ индійское искусство перешло къ каменнымъ постройкамъ. Очевидно, индійское каменное зодчество возникло благодаря религіозности царя Асоки, желавшаго увѣковѣчить многочисленныя сооруженія, воздвигнутыя имъ въ честь Будды. При этомъ переходѣ къ каменнымъ постройкамъ, отдѣльныя ихъ формы были заимствованы изъ зодчества великихъ сосѣднихъ западныхъ государствъ, что было весьма естественно, такъ какъ эти государства уже въ теченіе вѣковъ находились въ сношеніи съ Индіей. Прежде всего должно указать на нѣкоторыя формы, заимствованныя изъ передней Азіи чрезъ посредство Персіи, каковы напр. колоколообразная, похожая на опрокинутую цвѣточную чашечку капитель колоннъ, фигуры животныхъ надъ капите-

лями, поддерживающія архитравъ (см. рис. на этой стр. и ср. стр. 290 и 293), крылатыя животныя и фантастическія существа, разсѣянныя повсюду въ орнаментахъ, и такъ называемые пальметтные и лотосовые орнаменты, стилизованные въ духѣ западнаго искусства. Затѣмъ надо указать на найденныя въ Матурѣ, въ верхней области Ганга, даже совершенно греческія по виду, нѣсколько болѣе позднія статуи (ср. стр. 638). Въ искусствѣ сѣверо-западнаго, граничнаго края Индіи, въ искусствѣ Гандгары въ области Сватъ, въ теченіе первыхъ вѣковъ по Р. Х. греко-римскій элементъ до такой степени преобладаетъ во всей совокупности художественныхъ формъ при чисто-буддійскомъ содержаніи, что всѣ знатоки исторіи искусства приходятъ въ изумленіе (ср. стр. 638).

Рельефъ правой пилястры восточныхъ воротъ въ Санчи. По Грюнведелю.

Спрашивается однако: достаточно ли этихъ фактовъ для того, чтобы соединять, какъ это вошло въ обыкновеніе съ легкой руки Кеннингема, все буддійское искусство Индіи въ одно персидско-индійское и греко-индійское, такъ что для національнаго индійскаго искусства вообще уже не остается никакого мѣста? Отвѣтъ на этотъ вопросъ, по нашему мнѣнію, можетъ быть только отрицательный. Прежде всего, что касается до такъ называемаго персидско-индійскаго искусства, то въ его орнаментикѣ уже съ самаго начала мы находимъ, рядомъ съ формами заимствованными, формы несомнѣнно мѣстныхъ животныхъ и растеній; кромѣ того — и это еще важнѣе — все индійское зодчество и все индійское ваяніе въ своихъ формахъ и содержаніи отнюдь не слѣпо придерживались персидскихъ образцовъ. Если бы сохранились остатки древнѣйшихъ изъ деревянныхъ художественныхъ произведеній Индіи, то вопросъ былъ бы поставленъ, надо полагать, совершенно иначе. Далѣе, что касается греко-буддійскаго искусства Индіи, то, если не считать упомянутыхъ памятниковъ Матуры, область его распространенія ограничивалась лишь крайнимъ сѣверо-западомъ нынѣшней Индіи, который первоначально никто и не причислялъ собственно къ Индіи. Искусство Гандгары слѣдуетъ признавать не однимъ изъ источниковъ индійскаго искусства, но отпрыскомъ греко-римскаго. Грюнведель, держащійся вообще англійской классификаціи, говоритъ: „Тогда какъ въ древнѣйшей персидско-индійской группѣ національно-индійскій элементъ составляетъ главное ядро и получаетъ дальнѣйшее раз-

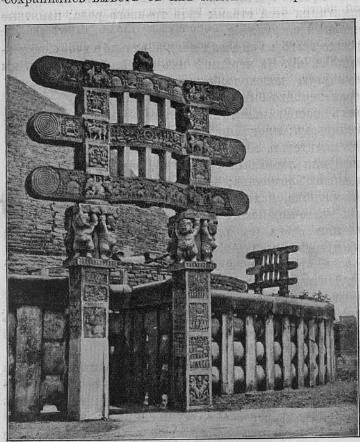
витіе на индійской почвѣ, школа Гандгары усвоиваетъ себѣ чужеземныя, античныя формы. Впослѣдствіи эта школа повліяла на индійское искусство, но осталась сама изолированной и удержалась наиболѣе прочно въ религіозномъ искусствѣ сѣверной внѣ-индійской школы.“ Такъ называемое персидско-индійское искусство выступаетъ для насъ на первый планъ какъ древне-буддійское искусство Индіи. Сохранившіеся буддійскіе памятники этой страны суть троякаго рода: памятные столбы, ступы и пещерныя сооруженія.

Остановимся прежде всего на памятныхъ столбахъ, снабженныхъ надписями (stambha, lat). На вершинѣ ихъ стройныхъ фустовъ мы находимъ вышеупомянутую колоколообразную персидскую капитель, которая нерѣдко бываетъ сверху и снизу отдѣлена отъ прочихъ частей памятника рельефными нитками перловъ и шнурами; иногда на стволѣ, иногда на абакѣ столба, надъ капителью, мы встрѣчаемъ вполнѣ развитый пальметтный или лотосовый орнаментъ, заимствованный изъ западнаго искусства; но тутъ же, на верхней площадкѣ памятника, находимъ символическія религіозныя изваянія чисто-индійскаго характера, напр. колесо со спицами, или слона (см рис. на этой стр.), чаще же всего любимую во всей Азіи фигуру льва. Памятниковъ этого рода, относящихся ко времени царя Асоки, отчасти разрушенныхъ, отчасти перенесенныхъ съ ихъ мѣста на другое, дошло до насъ довольно много во всей долинѣ Ганга, напр. въ Дели, въ Аллагабадѣ, въ Тиргутѣ и въ Санкисѣ. Такой столбъ стоитъ передъ знаменитымъ пещернымъ храмомъ въ Карли, неподалеку отъ Бомбея. Изображенія подобныхъ памятниковъ встрѣчаются на рельефахъ временъ Асоки. По стройности этихъ столбовъ, которою отличается въ особенности аллагабадскій, можно заключить, что ихъ родоначальниками были стволы деревьевъ, обращенные въ мачты.

Капитель побѣдной колонны въ Санкисѣ. По Фергюссону.

Въ большомъ числѣ сохранились огромные куполообразные памятники Будды, воздвигнутые въ воспоминаніе его земного странствія или для храненія его мощей. Эти сооруженія, называемыя ступами (по англ. topes), принадлежатъ къ наиболѣе своеобразнымъ произведеніямъ индійскаго національнаго искусства. Если въ нихъ помѣщаются останки Будды, то они носятъ преимущественно названіе дагобъ (dhatugharba, dagoba). На четырехугольной террасѣ высится массивный куполъ, сложенный изъ небольшихъ камней, напоминающій своею формою водяной пузырь. Эта форма символически выражаетъ непрочность всего земного. На приплюснутой вершинѣ купола находится надстройка, служащая напоминаніемъ о священной смоковницѣ, подъ которою Будда получалъ откровенія. Широкій цоколь зданія обыкновенно бываетъ окруженъ каменной оградой съ высокими входными воротами въ родѣ

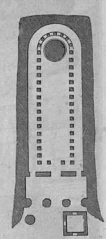
тріумфальныхъ и съ обильными скульптурными украшеніями. Эти каменныя ограды (по англ. railings) съ ихъ воротами, сохранившими на себѣ отпечатокъ стиля древнѣйшихъ построекъ этого рода, принадлежатъ къ важнѣйшимъ, анерѣдко и къ самымъ блестящимъ памятникамъ индійскаго искусства. Мѣстами, въ различныхъ областяхъ Индіи, ступы сохранились вмѣстѣ съ ихъ каменными оградами или безъ нихъ, мѣстами же уцѣлѣли однѣ каменныя ограды, безъ самыхъ ступъ или съ ихъ развалинами. Отъ двадцати-пяти до тридцати ступъ, изъ которыхъ наиболѣе знаменита ступа въ Санчи (см. рис. на этой стр.), находится недалеко отъ Бильсы, у сѣвернаго подножія виндгіянскаго горнаго кряжа, въ самомъ сердцѣ Индостана. На берегу Ганга, близъ Бенареса, находится сарнатская ступа. На границѣ горной Индіи стояла ступа Амаравати; фрагменты ея ограды хранятся въ лондонскомъ индійскомъ музеѣ. Въ Барагатѣ (Баргутѣ, между Бильсой и Саратомъ), и въ Матурѣ уцѣлѣли только каменныя ограды съ воротами; еще дальше къ востоку, въ Будда-Гайѣ, каменная ограда передъ „храмомъ“ принадлежитъ древнѣйшимъ буддійскимъ временамъ Индіи.



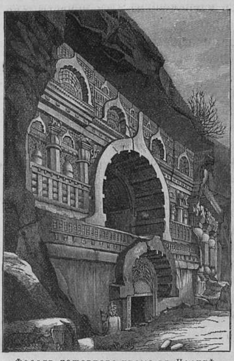
Ступа въ Санчи. По Колю.

Но самые многочисленные и замѣчательные памятники древне-индійскаго искусства — пещерныя постройки, служившія то мѣстами молитвенныхъ собраній (чаитіи), то монастырями съ большимъ количествомъ келій (вигары), но нерѣдко состоявшія изъ храма и примыкающихъ къ нему келій. Пещерные храмы мы уже видѣли у египтянъ

(ср. стр. 174); но собственно буддійскому стремленію удаляться отъ міра суждено было расширить, усложнить, довести до монументальности и надѣлить обильными украшеніями тѣ пещерныя жилища, о которыхъ мы уже упоминали, говоря о первобытныхъ народахъ, и къ которымъ эти послѣдніе прибѣгали по необходимости. Кое-гдѣ, для устройства такихъ храмовъ и монастырей, пользовались естественными пещерами, но по большой части они были съ великимъ трудомъ вырубаемы искусственно въ твердыхъ горныхъ породахъ. Планъ этихъ экскавацій былъ вообще сообразуемъ съ ихъ назначеніемъ; въ монастыряхъ, квадратное или прямоугольное среднее помѣщеніе съ потолкомъ, подпираемымъ столбами, окружено небольшими квадратными кельями. Съ точки зрѣнія исторіи искусства, безъ сомнѣнія, болѣе важны собственно храмы, т.-е. залы для молитвенныхъ собраній, внутренность которыхъ походитъ на внутренность древне-христіанскихъ базиликъ, хотя ихъ отнюдь нельзя считать предшественниками этихъ послѣднихъ. Въ разсматриваемомъ случаѣ, одинаковыя потребности приводили къ устройству одинаковыхъ помѣщеній. Эти продолговатыя залы, въ которыхъ сторона, противоположная входу, имѣетъ форму полукружія, настолько обширны, что ихъ потолки нуждаются въ подпоркахъ—въ столбахъ, которые, какъ и въ греческихъ храмахъ, отдѣляютъ узкіе боковые нефы отъ широкаго средняго, а иногда, какъ напр. въ пещерныхъ храмахъ Бедсы и Карли (см. рис. на этой стр.), стоятъ полукругомъ передъ задней закругленной стороною храма. Здѣсь, впереди нихъ высится куполообразная дагоба, увеличенное навѣсомъ хранилище мощей; у такихъ дагобъ, или вмѣсто нихъ, впослѣдствіи явились колоссальныя изваянія Будды, столь характеристичныя для многихъ изъ этихъ молитвенныхъ залъ. Свѣтъ проникаетъ лишь со стороны входа, въ которой иногда дверь и громадное окно составляютъ одно отверстіе; обыкновенно же полукруглая, стрѣльчатая, подковообразная или килевидная арка окна помѣщается надъ настоящимъ порталомъ, и передъ этимъ послѣднимъ находится родъ сѣней (веранда), ограниченныхъ съ боковъ скалами. Самое отверстіе заслонено ажурной, роскошно орнаментированной загородкой (по англ. screen). Потолокъ внутри пещерныхъ залъ вырубленъ въ видѣ полуциркульнаго или даже подковообразнаго свода, такъ что производитъ впечатлѣніе правильнаго или выпуклаго коробоваго свода. Замѣчательно, что такіе своды обыкновенно покрыты ребрами, очевидно заимствованными изъ стиля деревянныхъ построекъ, и которыя иногда, какъ воспоминаніе о такихъ постройкахъ подъ открытымъ небомъ, существовавшихъ до этихъ пещерныхъ храмовъ и одновременно съ ними, бываютъ на самомъ дѣлѣ деревянныя.


Планъ пещернаго храма въ Карли. По Фергюссону.

Къ древнѣйшимъ пещернымъ сооруженіямъ разсматриваемаго рода, причадлежащимъ еще III-ему или II-ому столѣтію до Р. Х., причисляются храмы въ Бигарѣ и въ Удайяджири, на бенгальскомъ востокѣ великаго индійскаго полуострова. Гораздо многочисленнѣе и важнѣе пещерные храмы и монастыри, изсѣченные въ твердомъ красномъ гранитѣ горнаго хребта Гатъ, на западѣ передней Индіи. Пещерныя сооруженія въ Баджѣ, Конданѣ, Бедсѣ, Насикѣ, Питалькгорѣ, Аджантѣ (Адъюнтѣ), относящіяся ко второму, и въ Карли, къ первому столѣтію до Р. Х., а равно и позднѣйшія залы въ Аджантѣ и гротъ въ Кенгери на островѣ Сальсеттѣ, въ бомбейской гавани, представляютъ длинный рядъ важныхъ по своему значенію созданій древне-индійскаго искусства.

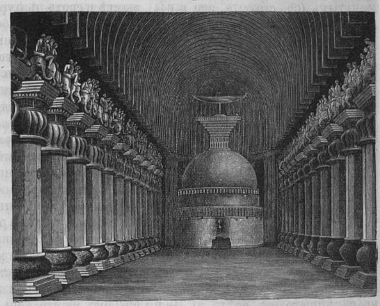

Фасадъ пещернаго храма въ Насикѣ. По Фергюссону.

Единственная буддійская каменная постройка подъ открытымъ небомъ, которую относятъ ко времени царя Асоки, — знаменитый девятиэтажный храмъ Будды-Гайи въ древнемъ царствѣ Магада. По преданію, Асока воздвигъ это святилище противъ смоковницы, подъ которой Будда достигъ высшей степени просвѣтленія. Каменная ограда, окружающая храмъ, дѣйствительно можетъ быть отнесена къ эпохѣ царя Асоки. Самый храмъ въ видѣ великолѣпной башни, причисленный впрочемъ Фергюссономъ къ разряду ступъ, построенъ многими столѣтіями позже ограды, но тѣмъ не менѣе принадлежитъ къ древнѣйшимъ первоначальнымъ башеннымъ храмамъ Индіи. Что касается до деревянныхъ построекъ подъ открытымъ небомъ древне-индійскаго стиля съ вышеупомянутыми „персидско-индійскими“ колоннами и чисто индійскими мотивами оградъ и арокъ, то съ ними мы можемъ познакомиться только по ихъ изображеніямъ въ рельефахъ.

Ходъ историческаго развитія древне-индійскаго буддійскаго искусства можно прослѣдить при помощи пещерныхъ храмовъ и каменныхъ оградъ ступъ.

Хронологія древнѣйшихъ пещерныхъ храмовъ Индіи, опредѣляемая впрочемъ только приблизительно, даетъ намъ понятіе о постепенномъ переходѣ древнихъ деревянныхъ построекъ въ каменныя. Первона-

чальный деревянный храмъ, стоявшій подъ открытымъ небомъ, представлялся какъ-бы вдвинутымъ въ пещеру. Въ Баджѣ еще ясно видны гнѣзда въ скалѣ, въ которыхъ помѣщались бревна деревяннаго сооруженія; деревянныя ребра еще сохранились въ храмѣ Карли (78 г. до Р. X.); остатки загородки, отдѣлявшей внутренность храма отъ портика и которая вначалѣ вездѣ была деревянная, можно еще различить въ чаитіи въ Конданѣ. Тамъ, гдѣ эта деревянная загородка не была потомъ замѣнена каменной, какъ напр. въ Баджѣ, въ десятой (старѣйшей) пещерѣ въ Аджантѣ и въ одномъ изъ гротовъ въ Питалькгорѣ, она совсѣмъ отсутствуетъ, а тамъ, гдѣ была каменная, какъ напр. въ Бедсѣ, Насикѣ, Карли и въ прочихъ позднѣйшихъ пещерахъ, она сохранилась.


Внутренность храма въ Карли. По Фергюссону.

Каменотесъ сперва просто подражалъ формамъ деревянной постройки, что особенно ясно видно въ одной изъ бигарскихъ пещеръ и въ конданской чаитіи, фасадъ которой отличается отъ другихъ наибольшею полнотою и наибольшимъ единствомъ, но потомъ строитель постепенно сталъ примѣнять мотивы деревяннаго зодчества по своему усмотрѣнію, нерѣдко какъ-бы шутя, например̂ъ, въ Бедсѣ и въ Насикѣ (см. рис. на стр. 648) и еще произвольнѣе въ Карли; даже вполнѣ законченный стиль каменныхъ фасадовъ, какимъ мы его видимъ въ V-мъ вѣкѣ по Р. X. въ позднѣйшихъ гротахъ въ Аджантѣ, все еще представляется какъ-бы подражаніемъ плотничьей работѣ. Всѣ фризы и стѣнныя поля фасадовъ богатѣйшимъ образомъ украшены скульптурой, причемъ орнаментными мотивами иногда служатъ рельефныя изображенія дагобъ, какъ напр. въ Баджѣ и въ Питалькгорѣ. Но любимымъ орнаментомъ въ Баджѣ и Бедсѣ, равно какъ въ Конданѣ и Карли, является подражаніе плетню, бывшему сперва настоящимъ, а потомъ выдѣлывавшимся изъ дерева и, наконецъ, изъ камня. Потолочныя подпоры внутри сооруженія и ихъ изображенія на фасадахъ, вначалѣ приземистыя, простыя, четырехгранныя или восьми-

гранныя, постепенно превратились въ совершенно развитыя колонны съ базами и капителями, состоящими изъ нѣсколькихъ частей, и съ короткимъ восьмиграннымъ фустомъ. База ихъ состоитъ изъ высокой подушки, выступающей своимъ краемъ впередъ и лежащей на четырехугольной ступенчатой плитѣ; капитель сперва состояла изъ упомянутаго выше западно-азіятскаго колокола, имѣющаго видъ цвѣточной чашечки, перевернутой вверхъ дномъ, а затѣмъ стала состоять изъ нея, изъ лежащей надъ нею такой же ступенчатой плиты, какъ и въ базѣ, только перевернутой низомъ верхъ, и изъ помѣщенныхъ на этой плитѣ вышеупомянутыхъ (ср. стр. 278, 290 и 644) человѣческихъ фигуръ или изваяній животныхъ, невсегда служащихъ, однако, подпорами балокъ. Фантастическія фигуры въ родѣ сфинксовъ появляются на капителяхъ уже въ Баджѣ, а въ Питалькгорѣ мы видимъ даже настоящихъ крылатыхъ сфинксовъ. Въ Насикѣ эта древне-индійская колонна, которая, несмотря на то, что отдѣльныя ея части западно-азіятскія, носитъ на себѣ вообще національно-индійскій отпечатокъ, является въ своемъ полномъ развитіи; вверху она украшена фигурами лежащихъ индійскихъ быковъ. Наибольшимъ благородствомъ пропорцій отличаются тридцать колоннъ пещернаго храма въ Карли, имѣющаго тридцать-восемь метровъ длины и болѣе тринадцати ширины. На абакѣ каждой колонны помѣщено по два слона, опустившихся на колѣни, съ сидящими на нихъ индійскими принцами. Общій видъ этого храма, красивѣйшаго изъ всѣхъ въ Индіи (см. рис. на стр. 649), въ высшей степени необычаенъ, и, несмотря на нѣкоторую неорганичность перехода отдѣльныхъ формъ его архитектуры однѣхъ въ другія, онъ производитъ впечатлѣніе спокойствія и праздничнаго величія. Совершенно другое впечатлѣніе получается отъ внутренности позднѣйшаго пещернаго храма въ Аджантѣ, относящагося уже къ V-му и VI-му вѣкамъ по Р. Х., а именно благодаря инымъ соотношеніямъ между его подпорами и потолкомъ. Здѣсь колонны еще очевиднѣе составляютъ подражаніе былымъ деревяннымъ подпорамъ, потому что надъ ихъ капителями находятся консоли, какъ-бы поддерживающія балки, причемъ фусты отчасти покрыты растительными арабесками или изящными, похожими на ювелирные орнаментами, отчасти же обильно украшены рельефными изображеніями и пластическими круглыми фигурами, въ числѣ которыхъ теперь главную роль играютъ множество разъ повторяющіяся фигуры Будды, тогда какъ въ прежнее время напоминали о немъ только символы, напр. колесо, щитъ, крючковатый крестъ (свастика) или слѣды ступней Будды (см. рис. на этой стр.).

Слѣды ногъ Будды, амаваратскій рельефъ. По Фергюссону.

Фигуры Будды даютъ намъ поводъ перейдти къ исторіи развитія буддійско-индійской пластики. Независимо отъ нѣкоторыхъ по-древнему неуклюжихъ изваяній на скалахъ сѣверо-запада, напр. близъ Гваліора, мы застаемъ даже древнѣйшія изъ сохранившихся скульптурныхъ произведеній Индіи соотвѣтственно времени ихъ происхожденія на той ступени развитія, на которой уже пережиты характерные признаки собственно примитивнаго искусства, окоченѣлость членовъ тѣла и невѣрность ихъ пропорцій, — на ступени, на которой искусство уже ушло дальше „фронтальности“ (ср. стр. 15), насколько послѣдняя не удержалась еще въ изображеніяхъ въ умышленно древнемъ родѣ, какъ напр. во всѣхъ изображеніяхъ, задуманныхъ въ настроеніи благочестія, и иногда въ фигурахъ боговъ, играющихъ роль архитектурныхъ частей. Въ рельефахъ передаются, безъ малѣйшаго стѣсненія, всяческія положенія, начиная со строго профильнаго и кончая поворотомъ en face; круглая пластика, не задумываясь, воспроизводитъ самые свободные и трудные мотивы движенія. При этомъ индійская каменная скульптура съ самаго начала получила опредѣленно выраженный національный характеръ. Мягкость формъ и гибкость членовъ индійскаго племени, вообще вѣрно подмѣченныя, отражаются въ индійскихъ изваяніяхъ. Но скульптура индійцевъ идетъ еще дальше этого, отличаясь поразительнымъ отсутствіемъ передачи костей и поверхностною лѣпки тѣла. Нигдѣ мы не находимъ рѣзко схваченной индивидуальности изображаемой личности, нигдѣ не удостоивается воспроизведенія даже внѣшняя игра мускуловъ, ни одинъ мотивъ движенія нигдѣ не прослѣженъ до его анатомической причинности. Нагота привлекала къ себѣ вниманіе индійскихъ художниковъ въ меньшей степени, чѣмъ роскошь золотыхъ украшеній и нѣжность тканей, покрывающихъ тѣло. Цѣлый рядъ скорѣе искусственныхъ, чѣмъ естественныхъ, законовъ красоты вскорѣ навелъ на индійскихъ скульпторовъ слѣпоту и заставилъ ихъ создавать схемы вмѣсто живыхъ существъ.

Историческое развитіе индійской скульптуры можно прослѣдить лучше всего по тѣмъ сценамъ, которыя представляютъ намъ изваянія на каменныхъ оградахъ. Приблизительно къ 200 г. до Р. X. относятся ограды передъ Барагатомъ (Баргутомъ) и Будда-Гайей. Въ настоящее время болѣе древними признаются рельефы Барагата, изображающіе шествія слоновъ и львовъ къ священнымъ деревьямъ, отчасти же, больше чѣмъ на сотнѣ отдѣльныхъ рельефовъ, буддійскія легенды съ объяснительными надписями. Стиль этихъ рельефовъ, какъ настаивалъ на томъ еще Фергюссонъ и подтверждалъ Винсентъ Смисъ, представляется, если не принимать въ соображеніе нѣкоторыхъ фигуръ, заимствованныхъ съ запада, фигуръ кентавровъ, капителей колоннъ и растительныхъ орнаментовъ, во всѣхъ отношеніяхъ болѣе индійскимъ, еще болѣе сухимъ, строгимъ и индивидуальнымъ, чѣмъ стиль послѣдующаго времени. Почти такой же стиль мы видимъ на обломкахъ релье-

фовъ Будда-Гайи, изображающихъ частью поклоненіе деревьямъ и буддійскимъ символамъ, частью домашнія сцены и растительные орнаменты. Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія находятся нѣкоторые оригинальные обломки этой ограды, съ изображеніями крылатыхъ антилопъ и лошадей рядомъ съ естественными фигурами индійскихъ животныхъ, барановъ, зебу, буйвола и коня.

Ко второму вѣку по Р. Х. относятся, судя по изслѣдованію надписей, произведенному г. Бюлеромъ, также знаменитыя изваянія на четырехъ воротахъ каменной ограды вокругъ большой ступы въ Санчи. Южныя ворота, которыя во всякомъ случаѣ древнѣе остальныхъ и до сей поры были приписываемы первой трети I-го столѣтія по Р. Х., на основаніи означенныхъ изслѣдованій должны быть отнесены къ 140 г. до Р. Х. Прочія ворота были прибавлены нѣсколько позже. Оба вертикальные столба каждыхъ воротъ, значительно превосходящіе вышиною самую ограду, связаны между собою вверху тремя поперечными перекладинами, которыя оканчиваются спиральными дисками; между этими перекладинами находятся три меньшихъ вертикальныхъ столбика, такъ что надъ воротами получается нѣчто въ родѣ рѣшетки. Всѣ вертикальныя и горизонтальныя части этого каменнаго сооруженія, представляющаго собою подражаніе плотничной работѣ, сверху до низу сплошь покрыты скульптурными украшеніями. Изображенія растеній и животныхъ въ декоративной части этихъ рельефовъ обыкновенно не лишены символическаго значенія, что можно утверждать по крайней мѣрѣ относительно крылатыхъ животныхъ на столбахъ и поперечныхъ перекладинахъ; но растительный орнаментъ въ собственномъ смыслѣ слова преобладаетъ въ удивительныхъ полосахъ на внѣшней сторонѣ приворотныхъ столбовъ и состоитъ изъ натуральныхъ и стилизированныхъ, мѣстныхъ и занесенныхъ съ запада растительныхъ элементовъ. На одномъ изъ красивѣйшихъ орнаментированныхъ полей восточныхъ воротъ (см. рис. на этой стр.) средняя полоса украшена цвѣтами лотоса, расправленными въ видѣ колесъ, и бутонами такихъ цвѣтовъ, тогда какъ узкія боковыя полосы заполнены гирляндами чисто-индійскихъ цвѣтовъ — гирляндами, для которыхъ, какъ замѣчаетъ Грюнведель, образцомъ послужили гирлянды натуральныхъ цвѣтовъ, „развѣшиваемыя въ священныхъ мѣстахъ."

Цвѣточный орнаментъ на одной изъ пилястръ ступы въ Санчи. По Грюнведелю.

Среди рельефовъ повѣствовательнаго содержанія въ Санчи можно опять-таки различить изображенія поклоненія людей и животныхъ

священнымъ деревьямъ, священнымъ ступамъ, священнымъ столбамъ, отъ сценъ изъ житія Будды и его позднѣйшихъ возрожденій (джатаки). Замѣчательно, что при этомъ самъ Будда никогда не изображается, даже въ эпизодахъ изъ его жизни, и рельефъ воспроизводитъ только побочныя обстоятельства эпизодовъ, иногда съ ландшафтнымъ заднимъ планомъ, исполненнымъ неумѣло, но въ достаточной степени понятно. За то индійскіе скульпторы несчетное множество разъ повторяли типичныя изображенія древняго бога Ведъ, Индры, съ перунами въ видѣ палицы, и Сри, богини красоты. Эта богиня изображалась сидящею на чашечкѣ лотоса, съ поджатыми подъ себя ногами; справа и слѣва отъ нея помѣщалось по слону, льющему ей на голову воду. Изъ второстепенныхъ божествъ индійской народной миѳологіи встрѣчаются Наги, люди-змѣи, царь которыхъ надѣленъ пятью змѣиными головами, и Киннарисъ, духъ женскаго пола съ туловищемъ птицы; изъ баснословныхъ животныхъ, изображаются птицы Гаруды, на которыхъ, по народному повѣрью, ѣздятъ боги, львы съ головами грифовъ и собакъ и вышеупомянутые быки съ человѣческимъ лицомъ, остроконечной бородой и львиной гривой, образующей прямыя пряди, — фигуры, несомнѣнно заимствованные отъ Запада. Такимъ образомъ напр. изображеніе поклоненія всего царства животныхъ священной смоковницѣ имѣетъ довольно много чужестраннаго рядомъ съ фигурами индійскихъ звѣрей, срисованными съ натуры. Точно также живо и натурально, насколько было то доступно для индійскаго искусства, воспроизводились человѣческія фигуры, напр. въ Санчи. Въ ихъ продолговатыхъ головахъ, большихъ глазахъ и толстыхъ губахъ сказывается индійскій народный типъ. У женскихъ фигуръ мы находимъ уже необыкновенно тонкія таліи, шарообразныя большія груди и очень широкія бедра — особенности, которыя и до сего времени считаются въ Индіи главными признаками женской красоты.

О скульптурныхъ украшеніяхъ древнѣйшихъ буддійскихъ пещерныхъ сооруженій мы отчасти уже говорили при описаніи архитектурныхъ формъ этихъ сооруженій (ср. стр. 646). Рельефы знаменитой пещеры въ Удайаджири относятся, вѣроятно, къ 150-мъ годамъ до Р. Х.; эти изображенія отдаленныхъ, отчасти еще не разъясненныхъ легендъ, исполненныя смѣло, напыщенно и по художественнымъ пріемамъ въ національномъ индійскомъ духѣ, способны сильно дѣйствовать на воображеніе зрителей. Къ первымъ вѣкамъ до Р. Х. можно отнести вѣрныя съ натурой группы животныхъ на колоннахъ фасада въ Бедсѣ, пары человѣческихъ фигуръ на внѣшней сторонѣ храма въ Карли и наиболѣе древнія изъ вышеупомянутыхъ великолѣпныхъ фигуръ, ѣдущихъ на слонахъ, украшающихъ собою колонны внутри этого храма и изъ которыхъ наиболѣе новыя переносятъ насъ уже въ позднѣйшее время. Всѣ эти сто-двадцать принцевъ, разсаженныхъ на шестидесяти слонахъ надъ капителями колоннъ подземнаго храма въ Карли,—чисто-

индійскіе по своимъ непринужденнымъ декоративно - красивымъ позамъ и свободнымъ, мягкимъ формамъ.

Рельефы каменной ограды въ Амаравати, изваянныя лишь около 200 г. по Р. X. и находящіеся теперь въ индійскомъ музеѣ въ Лондонѣ, еще болѣе закончены и выглажены, но во многихъ отношеніяхъ и болѣе ординарны по исполненію, чѣмъ всѣ произведенія, указанныя выше. Но мы не можемъ съ увѣренностью сказать, въ первый ли разъ являются здѣсь, рядомъ съ обычными сценами поклоненія, изображеніями легендарныхъ событій и декоративно повторяющимися фигурами животныхъ и мальчиковъ, самъ Будда и нимбъ, сіяніе святости вокругъ его головы; однако учитель изображается еще стоящимъ среди своихъ учениковъ и еще не превращается въ идола, сидящаго съ поджатыми ногами. Фергюссонъ и Грюнведель полагаютъ, что эти рельефы исполнены уже подъ вліяніемъ гандгарской школы; но Винцентъ Смисъ, оспаривая это мнѣніе, находитъ въ нихъ, повидимому съ бо̀льшею основательностью, хотя и легкое, мало замѣтное, но прямое эллинистическое вліяніе, которое можетъ быть прослѣжено на ряду съ персидскимъ во всемъ этомъ древнѣйшемъ индійскомъ искусствѣ и, по мнѣнію названнаго ученаго, отразилось здѣсь настолько сильно, что возникаетъ сомнѣніе въ національности основного характера этихъ произведеній.

Лишь позднѣе, хотя, быть можетъ, и непосредственно вслѣдъ за временемъ исполненія рельефовъ Амавалати, въ Гандгарѣ развилось вышеупомянутое римско-буддійское искусство, изображавшее буддійскія легенды съ фигурами въ костюмахъ эпохи греко-римскаго упадка (ср. стр. 638). Эти скульптуры имѣютъ значеніе нестолько для исторіи индійскаго искусства, сколько для буддійской иконографіи. Тѣмъ не менѣе было совершенно въ порядкѣ вещей, что это гандгарское искусство восприняло индійскіе образы сперва въ ихъ индійской обработкѣ. И самую фигуру стоящаго Будды, вмѣстѣ съ которымъ появляется злой духъ Мара, гандгарскіе художники заимствовали скорѣе изъ рельефа Амаравати, чѣмъ она, наоборотъ, перешла отъ нихъ въ него. Уже Грюнведель замѣчаетъ, что и настоящій идолъ Будды, сидящаго въ созерцаніи, съ поджатыми подъ себя ногами, во фронтальномъ положеніи, — изобрѣтеніе не гандгарской школы, причемъ высказываетъ предположеніе, что этотъ древне-индійскій типъ Будды сохранился въ глиняномъ изваяніи изъ Будды-Гайи, относящемся во всякомъ случаѣ къ VI-му вѣку (см. прилаг. отд. таблицу „Индійское искусство I“, фиг. *a*). Поэтому мнѣніе, высказываемое и понынѣ всѣми, что господствующій типъ Будды возникъ въ гандгарской школѣ подъ вліяніемъ греческаго идеала Апполона, ничѣмъ не оправдывается. Скорѣе гандгарская школа заимствовала индійскій типъ Будды, мѣсто возникновенія котораго неизвѣстно, и притомъ въ его чисто-индійскомъ видѣ, съ его чисто-индійскими отвислыми мочками ушей, съ его клочкомъ волосъ между бровями и выпуклостью черепа на затылкѣ, но не со всѣми ос-

в. Народные типы, изъ стѣнной живописи въ пещерѣ X, въ Адшантѣ. По Бёрджессу.

г. Изображенiе, гравированное на мѣдной вазѣ (въ развернутомъ видѣ). По Бирвуду.

а. Древне-индiйскiй глиняный рельефъ съ изображенiемъ Будды. По Грюнведелю.

б. Древне-индiйская статуя Будды. По Грюнведелю.

Т-во „Просвѣщенiе въ Спб.

Индiйское искусство. Табл. I.

тальными особенностями, принадлежащими къ числу тридцати-трехъ великихъ и восемнадцати малыхъ признаковъ красоты „великаго существа“, данныхъ ему письменнымъ преданіемъ и признанныхъ за нимъ религіей, каковы напр. короткіе, прямые волосы на головѣ, которые образуютъ одинаковые завитки, а иногда имѣютъ видъ крючковатыхъ крестиковъ (свастики). Что гандгарскіе художники старались приблизить черты Будды къ чертамъ греко-римскаго Аполлона—весьма возможно, но отнюдь не такъ очевидно, какъ принято утверждать. Довольно и того, что они приближали къ греко-римскому идеалу красоты голову обоготвореннаго Индры, хотя иногда и оставляли ему небольшіе восточные усы и, вмѣсто выдѣлки волосъ на его головѣ въ видѣ сухихъ кольцеобразныхъ локоновъ, давали имъ прическу въ греческомъ позднѣйшемъ вкусѣ, прикрывая темя аполлоновскимъ пучкомъ волосъ, а драпировки укладывали свободно (см. табл. „Индійск. искусство I“, фиг. *б*). Грюнведель неопровержимо доказалъ, что этотъ Будда гандгарской школы, лишь слегка измѣненный въ греко-римскомъ духѣ, служилъ образцомъ для всей тибетской и вообще для всей сѣверной буддійской школы. Но мы не менѣе того убѣждены, что этотъ Будда, со всѣми своими подробностями, — чуждое, проникшее извнѣ явленіе, не въ индійскомъ, а въ гандгарскомъ искусствѣ.

Начиная съ IV-го вѣка, статуи Будды уже перестаютъ быть рѣдкостью во всей индійской скульптурѣ. Къ числу любопытнѣйшихъ изображеній въ Аджантѣ принадлежатъ „Дѣтство Будды“ во второй и „Искушеніе Будды“ въ двадцать-шестой пещерѣ (по англійскому счету). Пластика V-го вѣка представляется здѣсь увѣренною, но по формамъ нѣсколько надутой, а по содержанію мистическо-буддійской; къ этому позднѣйшему времени буддійскаго искусства относятся также два часто упоминаемыя изваянія Будды вышиной въ 7 метровъ, находящіяся на концахъ портика пещернаго храма въ Кенгери.

Въ Аджантѣ мы имѣемъ возможность познакомиться также и съ индійской стѣнной живописью, отъ которой, кромѣ малоизслѣдованныхъ остатковъ въ другихъ пещерахъ, важные, но, къ сожалѣнію, все болѣе и болѣе разрушающіеся слѣды сохранились только въ тринадцати подземныхъ залахъ этого пункта. Самые значительные или по крайней мѣрѣ самые большіе фрагменты этихъ картинъ на стѣнахъ и потолкахъ, писанныхъ частью а fresco, частью а tempera по тонкому слою штукатурки, находятся въ первой, второй, девятой, десятой, шестнадцатой и семнадцатой залахъ. Древнѣйшіе изъ нихъ, въ девятой и десятой залахъ (см. прил. табл. „Индійское искусство“ I, фиг. *в*), приписываютъ концу II-го вѣка по Р. Х., т. е. тому же времени, какъ и рельефы въ Амаравати; позднѣйшія, къ числу которыхъ принадлежатъ картины въ первой и второй залахъ, быть можетъ, нисходятъ до VII-го вѣка, но большинство ихъ написано въ V-мъ или VI-мъ вѣкахъ. Ихъ копіи, находившіяся въ Соутъ-Кенсингтонскомъ индійскомъ музеѣ, отчасти

уничтожены пожаромъ, но выставленные вмѣсто нихъ въ послѣднее время рисунки даютъ прекрасное понятіе объ этой живописи. Недавно Джонъ Гриффитсъ издалъ ихъ въ двухъ роскошныхъ томахъ. Картины эти изображаютъ сцены существованія Будды до его воплощенія и послѣднихъ лѣтъ его земной жизни, а также изъ исторіи его ученія и его останковъ. Свобода, съ которою нарисованы отдѣльныя фигуры со всѣхъ сторонъ и во всякаго рода движеніяхъ, соотвѣтствуетъ свободѣ, господствовавшей въ современномъ этимъ картинамъ стилѣ индійскихъ рельефовъ. Но раккурсы передаются только приблизительными и бываютъ вѣрны лишь случайно; о правильной перспективѣ фона нѣтъ и помина ни въ отношеніи линій, ни въ отношеніи красокъ. Наброски ландшафтовъ, если въ нихъ не обозначены тѣ или другія породы деревьевъ посредствомъ изображенія ихъ листьевъ въ большомъ размѣрѣ, нѣсколько кудреваты и спутаны. Дворцы, какъ и въ европейскихъ средне-вѣковыхъ рисункахъ и картинахъ, изображаются безъ переднихъ стѣнъ, такъ, чтобы было видно все, что происходитъ внутри нихъ, за колоннами и стѣнами фасада. Формы человѣческаго тѣла — индійскаго типа и шаблоннаго характера; тѣмъ не менѣе бѣглая моделлировка нагого тѣла внутри рѣзкихъ коричневыхъ контуровъ выказываетъ нѣкоторое пониманіе живописности. Общая композиція иногда отличается строгою симметричностью; но обыкновенно картина бываетъ переполнена фигурами, нагроможденными нѣсколько безпорядочно.

Древнѣйшія изъ картинъ девятой и десятой залъ отличаются отъ остальныхъ особенно тщательнымъ и тонко прочувствованнымъ исполненіемъ. На одной изъ картинъ девятой пещеры, Будда торжественно возсѣдаетъ на тронѣ между двумя второстепенными буддами. Голова у всѣхъ трехъ окружена сіяніемъ, ноги покоятся на раскрытыхъ чашечкахъ лотоса; услуживающіе имъ духи осѣняютъ ихъ зонтиками. На большихъ картинахъ десятой пещеры, передающихъ сказаніе о бѣломъ слонѣ Бодгисатвѣ о шести хоботахъ, изображены типы дикихъ народовъ, слоны, антилопы и тропическія деревья, причемъ рисунокъ отличается большой живостью и подробностью. Въ шестнадцатой пещерѣ наше вниманіе приковываютъ къ себѣ полное внутренней жизни изображеніе Будды среди его учениковъ и еще болѣе глубоко прочувствованная картина, въ которой Будда, прячась за колоннами, смотритъ на женское отдѣленіе своего дома, чтобы незамѣченнымъ проститься съ женой и дѣтьми, спящими на переднемъ планѣ, на богатомъ ложѣ. Наиболѣе важная изъ большихъ картинъ семнадцатой пещеры изображаетъ высадку на Цейлонъ и коронованіе князя Виджайи среди оживленной толпы людей, слоновъ и пальмъ. Какъ на важнѣйшія изъ картинъ первой пещеры позднѣйшаго времени, должно указать на „Посольство“ и на „Искушеніе Будды“, напоминающее христіанскія изображенія „Искушенія св. Антонія“. Одно изъ стѣнныхъ украшеній этой пещеры переноситъ насъ къ орнаментикѣ въ тѣсномъ смыслѣ слова; здѣсь по-

вторяются, подобно тому, какъ въ узорахъ ковровъ, фигуры Будды то стоящаго, то сидящаго на цвѣтахъ лотоса, между которыми весь фонъ заполненъ цвѣточными гирляндами съ длинными стеблями.

Потолки и фризы въ означенныхъ пещерахъ покрыты вообще обильными, роскошными и, вмѣстѣ съ тѣмъ, свѣжими и стильными орнаментами. Римскіе аканѳовые листья, переплетающіеся съ индійскими животными и цвѣтами, листы индійскаго лотоса, звѣздчатые цвѣты, розетки всякаго рода, меандръ, зубчатыя и разныя другія полосы, — все это, представляя крайне-разнообразныя сочетанія и блестя великолѣпными колерами, образуетъ одно цѣлое, поразительно фантастичное и полное вкуса.

По мнѣнію Фергюссона, въ Гандгарѣ должна была существовать школа живописи, изъ которой выходили произведенія, подобныя описаннымъ, и которая имѣла вліяніе на школу Аджанты. По мнѣнію же Винцента Смиса, художники Аджанты находились подъ непосредственнымъ вліяніемъ искусства римской имперіи эпохи упадка. Нельзя отрицать, чтобы при сношеніяхъ, существовавшихъ между Индіей и Западомъ, художественныя формы этого послѣдняго понемногу не проникали въ Индію. Но и въ этомъ случаѣ все ограничивалось заимствованіемъ и переработкою отдѣльныхъ чужеземныхъ мотивовъ и, быть можетъ, техническихъ пріемовъ искусствомъ, которое или было съ самаго начала національно-индійскимъ, или сдѣлалось таковымъ.

2. Ново-брахманское искусство передней Индіи.

Ново-брахманское искусство — наслѣдственный преемникъ буддійскаго искусства Индіи, которое оно стало постепенно вытѣснять съ VIII-го столѣтія нашей эры. Все, что создано имъ собственною силою при дальнѣйшемъ развитіи, было великолѣпно въ области зодчества, но непривлекательно въ ваяніи и ничтожно въ живописи. Ново-брахманское искусство — искусство, породившее тѣ громадные храмы съ колоссальными конусообразными или пирамидальными башнями, которые мы обыкновенно называемъ пагодами, и скульптурныя изображенія безчисленныхъ, снова сошедшихъ съ небесъ боговъ и богинь, которые своимъ многоголовіемъ и многоручіемъ производятъ на насъ впечатлѣніе чего-то чудовищнаго. По части живописи тѣмъ меньше можно признать въ этомъ искусствѣ самостоятельнаго проявленія жизни, что принадлежащія ему, часто упоминаемыя миніатюры обязаны своимъ происхожденіемъ лишь эпохѣ вторженія въ брахманскій міръ мусульманства съ его вліяніемъ.

Составная часть ново-брахманскаго искусства — также искусство секты Джаина, достигшее высшаго процвѣтанія послѣ вытѣсненія буддизма, благодаря тому, что эта секта съумѣла примирить основныя буддійскія воззрѣнія съ признаніемъ всего брахманскаго Олимпа боговъ и полубоговъ. Однако попытка выдѣлить изъ „средне-вѣковаго“ сѣверно-индійскаго искусства особое искусство Джаины до сихъ поръ не имѣла

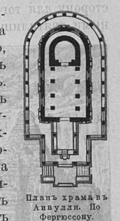
успѣха, равно какъ и стараніе распознавать различные архитектурные стили въ храмахъ различныхъ брахманскихъ боговъ, изъ которыхъ Вишну и Шивѣ воздвигались храмы чаще, чѣмъ Брахмѣ.

Прежде всего брахманскіе художники переняли отъ буддійскихъ пещерныя сооруженія, причемъ перестали закруглять ихъ заднюю сторону для того, чтобы замѣнять куполообразныя дагобы четырехугольными святилищами. Они надѣляли свои устроенные въ скалахъ храмы всякаго рода архитектурными и пластическими украшеніями гораздо обильнѣе и роскошнѣе, чѣмъ дѣлали это буддійскіе художники; подпоры потолка получили у нихъ большую массивность и болѣе тяжелыя формы, причемъ четырехгранные стержни столбовъ иногда уже на половинѣ своей высоты переходили въ широкую подушку. Этимъ архитекторы сильно и фантастично выражали, что столбы несутъ на себѣ тяжесть цѣлой горы.

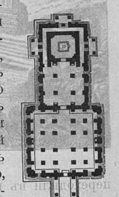
„Капласа“ въ Эллорѣ. По Ле-Бону.

Знаменитѣйшіе изъ брахманскихъ пещерныхъ храмовъ находятся на островѣ Элефанта, близъ Бомбея, въ Эллорѣ и Бадами, въ западномъ хребтѣ индійскихъ горъ, и въ Магавеллипурѣ, къ югу отъ Мадраса. Здѣсь брахманская пещерная архитектура сдѣлала очень смѣлый шагъ, начавъ нетолько выдалбливать внутренность скалъ, но и обработывать ихъ съ внѣшней стороны такъ, что получалось подобіе зданій, стоящихъ подъ открытымъ небомъ. „Монолитные храмы“, изсѣченные изъ цѣлой скалы, возникшіе такимъ образомъ, можно считать произведеніями ландшафтной архитектуры въ собственномъ смыслѣ слова, какъ это уже

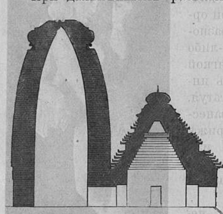
и было высказано авторомъ настоящаго сочиненія. Важнѣйшія сооруженія этого рода — пять знаменитыхъ монолитныхъ храмовъ на морскомъ берегу въ Магавеллипурѣ и еще болѣе знаменитая „Каиласа" въ Эллорѣ (см. рис. на стр. 658). Упомянутые пять храмовъ высѣчены изъ свободно лежащихъ утесовъ; внутреннее убранство ихъ никогда не было закончено; Каиласа же, отдѣланная и внутри, вырублена изъ склона горы такимъ образомъ, что стоитъ совершенно отдѣльно, какъ-бы въ громадномъ ящикѣ безъ крышки, отдѣляясь отъ его стѣнокъ корридорами вышиною въ 30 метровъ. Сосѣднія скалы изрыты гротами и галереями, къ нимъ ведутъ мосты, корридоры мѣстами расширяются и образуютъ дворы. Всѣ наружныя и внутреннія стѣны четырехугольныхъ частей этого замѣчательнаго сооруженія, имѣющихъ плоскія, но ступеньчатыя крыши, раздѣлены на компартименты пилястрами и нишами и украшены фигурами боговъ и животныхъ различной величины и въ разнообразной группировкѣ. Всюду выражается культъ Шивы и Вишну, которымъ было посвящено это чудо свѣта, существенныя части котораго возникли въ VIII-мъ вѣкѣ по Р. Х.


Планъ храма въ Аивулли. По Фергюссону.

Какимъ образомъ отъ простыхъ буддійскихъ пещерныхъ храмовъ, замыкавшихся полукружіемъ, произошли свободно стоящіе храмы, о томъ лучше и нагляднѣе всего даютъ понятіе планы небольшихъ храмовъ въ Аивулли и Питтадкулѣ, въ Западной Индіи (см. рисунки на этой стр.). Первый изъ нихъ, который можетъ быть отнесенъ къ VII-му столѣтію по Р. Х., несмотря на свою внѣшнюю колоннаду и на целлу въ своей внутренности вмѣсто дагобы, еще довольно близко напоминаетъ въ отношеніи плана подземный храмъ въ Карли, а второй, сооруженный, быть можетъ, вѣкомъ или двумя вѣками позже, представляетъ уже четырехугольный планъ, квадратную целлу и колоннаду позднѣйшихъ большихъ брахманскихъ храмовъ. Здѣсь надъ целлою, какъ бывало потомъ вездѣ, уже возвышается на четырехугольномъ основаніи огромная башня, которая на югѣ полуострова принимаетъ вообще форму высокой многоуступчатой пирамиды по образцу сѣверо-индійской древне-буддійской башни въ Будда-Гайѣ (ср. стр. 648), на сѣверѣ же имѣетъ слегка криволинейный, клинообразный или коническій сводъ, а снаружи съуживается къ закругленной верхушкѣ, образуя также легкую кривизну. О формѣ этихъ конусообразныхъ башенъ можетъ дать понятіе разрѣзъ такъ называемой черной пагоды въ Канаракѣ, въ Ориссѣ, изображенный на нашемъ рисункѣ (см. стр. 660). На этомъ рисункѣ видна одна изъ особенностей всѣхъ чисто-индійскихъ


Планъ храма въ Питтадкулѣ. По Фергюссону.

арокъ, сводовъ и куполовъ, а именно сооруженіе ихъ изъ горизонтальныхъ рядовъ камня, выдвигающихся внутрь одинъ надъ другимъ. Индійцы почти совершенно пренебрегали кладкою арокъ и сводовъ изъ концентрически расположенныхъ клиновидно-отесанныхъ камней даже послѣ того, какъ магометане принесли съ собою въ Индію этотъ способъ постройки своихъ куполовъ. Но естественнымъ послѣдствіемъ горизонтальности кровель и кладки сводовъ было преобладаніе горизонтальныхъ линій въ расчлененіи внѣшности индійскихъ башенъ и куполовъ; быть можетъ, даже расширеніе капителей колоннъ консолевидными приставками находится въ связи съ этимъ строительнымъ пріемомъ.


Разрѣзъ „черной" пагоды въ Канаракѣ. По Фергюссону.

При дальнѣйшемъ развитіи индійской архитектуры, простая пагода съ целлой и нефомъ подвергается разнообразнымъ видоизмѣненіямъ. Различныя святилища или капеллы соединяются въ одно цѣлое, количество башенъ и куполовъ увеличивается, помѣщенія для пилигримовъ (чультри) становятся неотъемлемой принадлежностью большихъ храмовъ; появляются громадныя залы съ колоннами, священные пруды, и дворы окружаются колоннадами. Четырехугольникъ, образуемый стѣнами святилища, становится слишкомъ тѣсенъ: вокругъ него сооружается второй четырехугольникъ болѣе значительнаго размѣра, вокругъ второго — третій, а иногда и четвертый вокругъ третьяго. Но входы во всѣхъ этихъ стѣнахъ дѣлаются постоянно въ видѣ роскошно орнаментированныхъ воротъ, причемъ надъ каждыми воротами — особенно въ южной Индіи — высится одна изъ огромныхъ, уступчато-пирамидальныхъ башенъ, придающихъ всему сооруженію своеобразное великолѣпіе.

Индійская архитектура не терпитъ голыхъ, ничѣмъ не занятыхъ поверхностей стѣнъ. Онѣ разбиваются на части выступами и впадинами какъ снаружи, такъ и внутри зданій, заслоняются пилястрами, оживляются нишами, или же покрываются сплошь орнаментами, то заимствуемыми отъ ювелирнаго искусства и напоминающими филигранную работу, то состоящими изъ частей растеній, которыя переходятъ въ игру линій, то представляющими въ изобиліи пластическія изображенія людей и животныхъ. Въ колоннахъ и пилястрахъ наблюдается также безконечное разнообразіе фантастическихъ формъ. Но и здѣсь все имѣетъ извѣстное значеніе. Чѣмъ глубже всматриваются изслѣдователи въ архитектурные памятники Индіи, тѣмъ больше свѣта вносится въ ея первобытныя художественныя дебри. Въ настоящее время уже едва

ли кто-либо изъ серьезныхъ изслѣдователей повторитъ сказанное Риттеромъ въ его „Землевѣдѣніи“ полвѣка тому назадъ: „Природа и искусство, міры людей, животныхъ, боговъ и растеній, являются здѣсь въ состояніи еще зачаточнаго хаоса“.

Храмы въ мѣстности Орисса, на сѣверо-востокѣ полуострова, простые по плану, приземистые и массивные, сложены изъ очень искусно отесаннаго песчаника безъ цементной смазки, причемъ однако отдѣльныя ихъ части связаны желѣзными скрѣпами. Надъ святилищемъ и входными галереями высятся конусообразныя башни, кверху съуживающіяся, но съ выпуклымъ очертаніемъ и плоскою надставкою на вершинѣ. Формы пластической орнаментаціи этихъ сооруженій крайне разнообразны. Трудно представить себѣ что-либо болѣе характеристичное для манерной, мягкой чрезчуръ свободной обработки формъ въ индійской скульптурѣ, чѣмъ женская статуя, происходящая изъ одного храма въ Буванесварѣ и находившаяся у Ле-Бона, въ Парижѣ (см. рис. на этой стр.). Знаменитѣйшіе изъ храмовъ Ориссы находятся, кромѣ Буванесвара (VI, VII и X вѣковъ), въ Канаракѣ (X вѣка) и Джагтернаутѣ (XII вѣка).

Женская статуя изъ одного Буванесварскаго храма. По Ле-Бону.

На сѣверо-западѣ Индіи храмы нерѣдко имѣютъ, кромѣ такихъ же конусообразныхъ башенъ, еще плоскіе купола, сложенные изъ горизонтальныхъ рядовъ камня по способу, о которомъ мы говорили; но главное ихъ отличіе отъ храмовъ сѣверо-восточной части полуострова состоитъ въ изобиліи колоннъ и пилястръ. Въ храмахъ въ Хаджурао и въ Гваліорѣ, X-го и XII-го столѣтій, стѣны даже прорѣзаны колоннадами, дающими обильный доступъ свѣту и воздуху. Особенно оживлены колоннами въ своихъ внутреннихъ помѣщеніяхъ и на дворахъ бѣломраморные джаинскіе храмы на горѣ Абу, относящіеся къ XI-му и XII-му столѣтіямъ. Пластическія украшенія ихъ стѣнъ, потолковъ, пилястръ и колоннъ поражаютъ такою декоративною роскошью, съ которою едва ли можетъ сравниться роскошь великолѣпнѣйшихъ готическихъ произведеній этого рода: получается впечатлѣніе окаменѣвшей ювелирной работы, наложенной на окаменѣвшую столярную.

Особый характеръ приняла индійская архитектура въ сердцѣ Декана, въ области древнихъ князей Чалукіа. Въ этомъ чалукійскомъ стилѣ, какъ его называетъ Фергюссонъ, надъ центральной целлой храма, имѣющей звѣздообразную форму въ планѣ, возвышается только

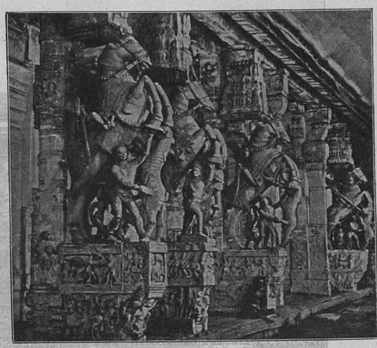
одна, также звѣздообразная уступчатая пирамида, обыкновенно увѣнчанная стилизованнымъ цвѣткомъ или вазой. Роскошныя пластическія украшенія покрываютъ собою всю наружность храма. Среди нихъ особенно рѣзко выдѣляются полосы фриза, украшенныя рядами животныхъ и окружающія горизонтальными рядами весь храмъ, начиная съ цоколя.

Часть гуллабидскаго храма. По Ле-Бону.

Нижній фризъ всегда представляетъ слоновъ, второй — львовъ, третій — коней, и т. д.; иногда, выше всѣхъ этихъ горизонтальныхъ рядовъ животныхъ, какъ напр. въ знаменитомъ храмѣ въ Гуллабидѣ, идетъ болѣе широкая полоса, раздѣленная на части въ вертикальномъ направленіи нишами, изъ которыхъ въ каждой помѣщено по статуѣ бога. Роскошнѣйшіе изъ храмовъ этого рода, къ которымъ надо причислить и гуллабидскій храмъ (см. рис. на этой стр.), находятся въ

провинціи Майсурѣ (Мисорѣ) и сооружены между 1000 и 1300 гг. по Р. Х.

Архитектура индійскихъ пагодъ въ нѣкоторомъ отношеніи всего великолѣпнѣе развилась на собственно дравидическомъ или туранскомъ Югѣ полуострова. Дравидическій стиль играетъ главную роль въ ново-брахманскомъ искусствѣ Индіи: въ немъ распространены высокія четырехгранныя пирамидальныя башни, состоящія изъ многихъ постепенно уменьшающихся ярусовъ; онѣ встрѣчаются здѣсь въ большемъ числѣ надъ порталами, чѣмъ надъ целлами храмовъ. Именно этому стилю принадлежатъ знаменитые большіе храмы, состоящіе изъ ряда четырехугольныхъ оградъ, кнаружи все болѣе и болѣе увеличивающихся, что свидѣтельствуетъ о постепенномъ разростаніи святилищъ; именно здѣсь залы для пилигримовъ, чультри, превращаются въ громадныя, открытыя помѣщенія, въ такъ называемыя тысячеколонныя галереи, которыя иногда находятся въ связи съ прудами и заставлены цѣлымъ лѣсомъ колоннъ крайне-фантастическихъ формъ. Особенность богатой пластической орнаментаціи этихъ храмовъ составляютъ стоящія на заднихъ лапахъ и поддерживающія карнизы на подобіе каріатидъ фигуры слоновъ, львовъ и коней, которыя иногда, какъ напр. въ веллорскомъ храмѣ, служатъ каждая фустомъ колонны, иногда же какъ напр. въ большей мадурской пагодѣ, поставлены по нѣскольку одна надъ другой у одной и той же пилястры въ тѣхъ искаженныхъ обликахъ, которые онѣ получили въ древне-индійскомъ животномъ эпосѣ. Чаще всего въ этихъ функціяхъ встрѣчаются готовые прыгнуть львы, но нерѣдко и всадники на коняхъ, поднявшихся надыбы; наконецъ, промежутки между пилястрами занимаютъ цѣлыя охотничьи сцены, какъ



Всадники, замѣняющіе собою пилястры въ большой сирингамской пагодѣ. По Колю.

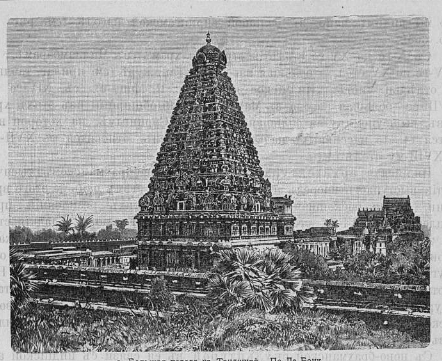
это мы видимъ напр. въ большой сирингамской пагодѣ (см. рис. на стр. 663).

Съ X-го до XV-го столѣтія строился храмъ въ Чилламбарамѣ, съ XIV-го по XV стол. — большая пагода въ Танджурѣ (см. прилаг. таблиц. на отдѣльн. листѣ: „Индійское искусство" II, фиг. а), съ XIV-го по XVIII-ое—большая пагода въ Мадурѣ. Самый обширный изъ этихъ храмовъ, вышеупомянутая большая пагода въ Сирингамѣ, на которой высится 14—15 массивныхъ надворотныхъ башенъ, относится къ XVII-му и XVIII-му столѣтіямъ.

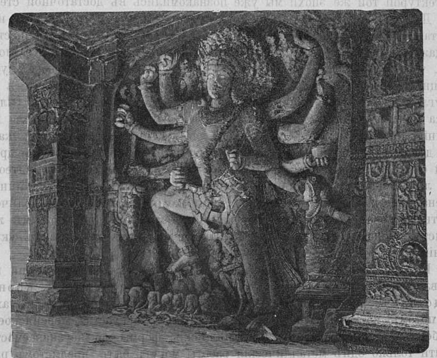
Индійская архитектура дворцовъ въ ново-брахманскомъ тысячелѣтіи выступаетъ впередъ нѣсколько замѣтнѣе, чѣмъ раньше этого времени. Самая роскошная изъ сѣверныхъ царскихъ резиденцій, принадлежащая XVI-му столѣтію, сохранилась въ Гваліорѣ. Гладкія стѣны этого дворца, облицованныя глазурованными кафлями персидскаго происхожденія, расчленены стоящими въ равномъ разстояніи другъ отъ друга высокими круглыми башнями съ небольшими куполами. Напротивъ того, дворцы южной Индіи, каковы напр. мадурскій и танджурскій, принадлежащіе позднѣйшимъ столѣтіямъ, при всей своей роскоши, выстроены уже не въ индійскомъ каменно-балочномъ стилѣ, а въ магометанскомъ сводчатомъ.

Съ ново-брахманской скульптурой въ ея связи съ индійской архитектурой той же эпохи мы уже познакомились въ достаточной степени. Даже идоловъ нельзя представить себѣ отдѣльно отъ окружающей ихъ обстановки. Изображенія брахманскихъ боговъ съ четырьмя, съ шестью и даже съ восемью руками, какъ напр. въ одномъ горельефѣ изъ Эллоры (см. табл.: „Индійское искусство" II, фиг. б), вслѣдствіе своей чудовищности, уже въ рельефѣ производятъ тяжелое впечатлѣніе, а въ круглой пластикѣ и совсѣмъ невыносимы. Свободная индійская пластика ограничивается главнымъ образомъ производствомъ мелкихъ изваяній, причемъ повторяетъ одни и тѣ же примитивные типы, какъ это доказываютъ между прочимъ нерѣдко встрѣчающіяся статуэтки древней богини красоты, Сри, являющейся снова въ брахманскомъ Пантеонѣ въ лицѣ Лакшми и которая, получая различный видъ и различныя имена, отличается всегда одними и тѣми же признаками — преувеличенностью особенностей формъ женскаго тѣлосложенія, одинаковымъ жеманствомъ позы, одинаковымъ избыткомъ золотыхъ ювелирныхъ украшеній.

По всему складу жизни индійцевъ можно заключить, что они издревле были искусны въ художественно-ремесленныхъ производствахъ. Указанія на это встрѣчаются еще въ ихъ древнихъ поэмахъ. Но потомъ, во многихъ отрасляхъ прикладного искусства, персидское и арабское вліянія исказили чисто-индійскія формы до неузнаваемости. Почти только однѣ металлическія работы могутъ быть предметомъ разсмотрѣнія въ исторіи національнаго индійскаго искусства.



а. Большая пагода въ Тандшурѣ. По Ле-Бону.



б. Рельефъ, изображающій браминское божество, изъ Эллоры. Съ фотографіи.

Индійское искусство. Табл. II.

Желѣзная колонна древняго персидско-индійскаго стиля, стоящая на дворѣ мечети Кутабъ, въ Старомъ Дели, приписывается IV-му вѣку по Р. X. Одно ея существованіе доказываетъ, что индійцы умѣли раньше европейцевъ ковать куски желѣза значительныхъ размѣровъ. Въ лондонскомъ индійскомъ музеѣ хранится мѣдная ваза, на шарообразномъ брюшкѣ которой тянется выгравированное вокругъ него изображеніе торжественнаго шествія принца Гаутамы прежде нежели онъ сдѣлался Буддой (см. табл. „Индійское искусство“ I, фиг. г); и по мѣсту своего нахожденія, и по стилю, этотъ сосудъ долженъ быть отнесенъ къ болѣе позднему времени, чѣмъ III-ій вѣкъ по Р. X. Означенный рисунокъ представляетъ собою одно изъ важнѣйшихъ произведеній древне-буддійскаго искусства, какими мы только обладаемъ. Золотая рака изъ Кабула, украшенная статуями святыхъ между нишами съ приподнятыми циркульными арками, находящаяся въ Соутъ-Кенсингтонскомъ индійскомъ музеѣ, принадлежитъ, можетъ быть, болѣе ранней порѣ; но она — характерный памятникъ римско-буддійскаго искусства Гандгары.

Индѣйскій сосудъ съ серебряною проволочною инкрустаціей. По Бирдвуду.

Къ позднѣйшему времени относятся индійскія металлическія издѣлія, донынѣ пользующіяся славой въ предѣлахъ своей родины. Извѣстные сосуды для воды съ длинными шейками изъ Кашмира и Лакнау (Лукнова), покрытые золоченными орнаментами на серебряномъ фонѣ, приписываются монгольской техникѣ. Серебряныя издѣлія южной Индіи, украшенныя выбивными рельефными изображеніями боговъ и чудовищъ, — повидимому, туземнаго происхожденія. Но гораздо болѣе распространено было въ Индіи искусство украшать стальныя и желѣзныя издѣлія золотой или серебряной инкрустаціей, или „дамаскировать“ ихъ, т. е. вставлять въ желѣзо золото или серебро въ видѣ пластинокъ или проволоки. Эта техника, такъ называемая „бидри“, доведена въ Пятирѣчьи (Пенджабѣ) до высшей степени совершенства, какъ о томъ можно судить по сосуду съ серебряною проволочною выкладкою (см. рис. на этой стр.); но великолѣпные образцы работъ этого рода встрѣчаются кое-гдѣ и на югѣ. Эмальированіе, покрытіе металла цвѣтной глазурью, практиковалось въ Индіи также сотни лѣтъ тому назадъ. Лагоръ, Лукновъ, Бенаресъ производятъ знаменитыя эмальированныя чаши, но уже къ мусульманско-индійскомъ вкусѣ.

Съ производствомъ въ Индіи ювелирныхъ, въ строгомъ смыслѣ слова, украшеній знакомятъ насъ многочисленные ихъ образцы, встрѣчае-

мые еще въ древнѣйшей индійской пластикѣ. Уже въ ней находимъ мы украшенія для ушей и для носа, запястья для рукъ и для ногъ и нарядныя, составленныя изъ цѣпочекъ и щита съ гримасничающей физіономіей шейные и нагрудные подвѣски для женщинъ. О постоянствѣ индійской традиціи свидѣтельствуетъ то обстоятельство, что украшенія этого рода, исполненныя въ старинномъ вкусѣ, до сего времени выдѣлываются въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Индіи, мало затронутыхъ европейскою новизною. Филигранное производство въ Индіи, одна изъ наиболѣе распространенныхъ въ ней отраслей прикладнаго искусства, завелось нѣсколько позже. Мастера, изготовляющіе серебряныя филигранныя вещи, не только служащія собственно для украшенія, но и такія, какъ напр. табакерки, чашки и разная утварь, существуютъ донынѣ почти въ каждой индійской деревнѣ.

Опредѣлить общій характеръ индійской орнаментики несовсѣмъ легко. Вначалѣ мы находимъ въ ней мотивы, очевидно заимствованные отъ деревянныхъ построекъ и плетневыхъ оградъ; къ этимъ мотивамъ присоединяются потомъ мотивы, свойственные золотыхъ дѣлъ мастерству. Одновременно съ этимъ завоевываютъ себѣ мѣсто занесенные извнѣ стилизованные линейные и растительные орнаменты великихъ западныхъ искусствъ. Однако, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ самостоятельное явленіе арійскаго Сѣвера Индіи, возникаетъ цѣлый рядъ полныхъ жизни формъ, взятыхъ изъ мѣстной флоры, но только приведенныхъ въ плоскость съ тонкимъ чувствомъ природы и большимъ чувствомъ стиля. И здѣсь, рядомъ со священнымъ цвѣткомъ лотоса, являются цвѣты и листья другихъ растеній; съ ними переплетаются фигуры туземныхъ животныхъ—тигровъ, слоновъ и антилопъ, павлиновъ и другихъ птицъ,—рѣже человѣческія фигуры. Орнаментика дравидическаго Юга трактуетъ цвѣты нѣсколько схематичнѣе, и мѣстныхъ животныхъ чаще замѣняетъ стилизованными сказочными чудовищами. Въ развитомъ индійскомъ монументальномъ декоративномъ искусствѣ архитектурные мотивы и фигурная пластика преобладаютъ до такой степени, что настоящіе орнаменты, при первомъ взглядѣ, почти исчезаютъ подъ ихъ тяжестью. Но при ближайшемъ разсмотрѣніи мы находимъ, что и здѣсь главную роль играютъ животные и растительные мотивы, приспособленные къ декоративной цѣли. Даже ряды слоновъ, львовъ, лошадей, быковъ и птицъ, наполняющіе собою цѣлые фризы, производятъ, каково бы ни было ихъ символическое значеніе, впечатлѣніе прежде всего животной орнаментики въ тѣсномъ смыслѣ слова; и растительная орнаментика соединяется здѣсь, какъ и въ западномъ искусствѣ, которое, вѣроятно и вліяло на нее, съ волнистыми лентами, образуя вьющіяся арабески, полныя стильной красоты. Въ отношеніи украшеній на произведеніяхъ позднѣйшей художественной промышленности Индіи надо остерегаться, чтобы не принимать арабско-персидскія формы за національно-индійскія. Но въ концѣ концовъ извѣстное тропически-пылкое и все-таки закономѣр-

ное чувство стиля связало между собой на почвѣ индійской орнаментики самые разнообразные элементы, составивъ такимъ образомъ цѣлое, которое производитъ впечатлѣніе единства.

Если мы будемъ и послѣ этого считать, что индійское искусство съ самаго начала заимствовало изъ сосѣднихъ съ нимъ художественныхъ міровъ массу декоративныхъ частностей, то при ретроспективномъ взглядѣ на него мы не впадемъ въ заблужденіе относительно національнаго содержанія буддійскаго и брахманскаго искусствъ Индіи. Не только никто не станетъ искать чужеземныхъ образцовъ для индійской ступы, индійскаго пещернаго или монолитнаго храма, для какой-либо индійской пагоды во всей ея совокупности, но и почти всякая взятая на угадъ отдѣльная индійская статуя, по всему характеру своей пластики, окажется индійской съ головы до пятъ; даже индійскіе орнаменты, разсматриваемые въ своей совокупности, преисполнены чисто индійской оригинальности. И что ни говорили бы мы объ этомъ искусствѣ передней Индіи, нельзя не признать, что въ раннюю пору Среднихъ Вѣковъ были столѣтія, когда въ Индостанѣ процвѣтало искусство болѣе зрѣлое и болѣе натуралистическое, чѣмъ въ какой-либо другой странѣ.

3. Индійское искусство внѣ передней Индіи.

Превосходствомъ, которое индійское искусство пріобрѣло въ раннюю пору Среднихъ Вѣковъ надъ художественнымъ творчествомъ другихъ азіятскихъ народовъ, объясняется его распространеніе послѣ этого времени до самыхъ отдаленныхъ острововъ юго-восточнаго азіятскаго архипелага.

Правда, на сѣверо-востокѣ, въ Кашмирѣ, мы наталкиваемся на стиль, который кажется, подобно гандгарскому искусству, происходящимъ непосредственно отъ античнаго греко-римскаго. Въ Гандгарѣ встрѣчаются колонны въ родѣ коринѳскихъ и іоническихъ, въ Кашмирѣ— въ родѣ дорическихъ, но, на ряду съ этимъ, и трехдужныя дверныя арки, напоминающія арки въ видѣ листа трилистника, свойственныя исламу или романскому стилю въ Европѣ, и сверхъ того высокія покатыя крыши, осѣняющія каждый ярусъ многояруснаго зданія. Лучшіе образцы этого стиля представляютъ намъ храмы Мартанда и Баніяра, гдѣ онъ процвѣталъ въ VI—XIII столѣтіяхъ и потомъ былъ вытѣсненъ искусствомъ ислама.

Совершенно иную физіономію имѣетъ искусство въ Непалѣ, гималайской горной странѣ, въ которой до новѣйшаго времени мирно уживались одна подлѣ другой обѣ древне-индійскія религіи. Эта страна до такой степени изобилуетъ религіозными учрежденіями, что о ней преувеличенно говорили, будто въ ней больше храмовъ, чѣмъ домовъ, больше изображеній боговъ, чѣмъ людей. Характеристична наклонность непальскихъ храмовъ стремиться въ высоту. Ихъ отдѣляетъ отъ земли

уступчатое основаніе, на которое съ передней стороны ведетъ лѣстница съ перилами, украшенными фигурами слоновъ или боговъ. При этомъ уже въ буддійскихъ ступахъ символическій верхній навѣсъ обыкновенно замѣняется особой надстройкой въ видѣ башни; галереи буддійскихъ храмовъ также бываютъ нерѣдко увѣнчаны дагобою въ видѣ небольшого купола. Но большіе брахманскіе каменные храмы, поднимающіеся вверхъ нѣсколькими ярусами на квадратномъ основаніи, довольно часто имѣютъ, кромѣ того, высокую чисто-индійскую конусообразную башню, болѣе стройную, чѣмъ башни Буванесвара и Хаджурао, какъ напр. въ каменномъ храмѣ столицы Батгаонъ и въ большомъ храмѣ передъ королевскимъ дворцомъ въ Патанѣ — зданіи, состоящемъ изъ массивнаго уступчатаго основанія и четырехъ ярусовъ, изъ которыхъ каждый окруженъ верандами на колоннахъ. Еще чаще непальскія пагоды имѣютъ форму китайскихъ башенъ. Такъ напр. храмъ Деви-Бовани въ Батгаонѣ, со своимъ основаніемъ, состоящимъ изъ пяти высокихъ уступовъ, и съ верхнимъ сооруженіемъ о пяти высокихъ, выдающихся впередъ крышахъ, хотя и не загнутыхъ покитайски кверху, кажется произведеніемъ скорѣе долины Янгъ-Тсе-Кіанга, чѣмъ долины Ганга. Непальское ваяніе вращается вполнѣ на индійской почвѣ. Древне-непальская статуя Будды въ берлинскомъ музеѣ, описанная Грюнведелемъ, произошла очевидно не отъ гандгарскаго, а отъ древне-индійскаго типа, хотя Непалъ и служилъ проводникомъ для сѣверной школы буддійскаго ученія. Правое плечо у этой фигуры обнажено, „бугоръ интеллигентности“ на затылкѣ выдается ничѣмъ непокрытымъ надъ короткими, архаически волнистыми кудрями. Это — типъ, проникшій чрезъ Непалъ въ Тибетъ, родину буддійскаго ламаизма.

Острова, лежащіе къ югу отъ Индіи, отъ Цейлона до Явы и дальше, богаты памятниками индійскаго искусства.

Цейлонъ принадлежитъ къ числу мѣстъ, въ которыхъ буддійство водворилось впервые. Здѣсь не мѣшали ему господствовать никакая брахманская реакція, никакое вторженіе мусульманства; искусство этой омываемой моремъ гористой страны со времени Асоки было и оставалось буддійскимъ. Древніе пещерные храмы Цейлона отличаются только наготой архитектуры и отсутствіемъ пластическихъ украшеній. Для исторіи искусства имѣютъ бо́льшее, чѣмъ они, значеніе древне-буддійскія надземныя сооруженія, находившіяся на этомъ благословенномъ островѣ. Важнѣйшія изъ ихъ развалинъ находятся на сѣверѣ въ Анурадгапурѣ, древней буддійской столицѣ острова, на востокѣ въ Полланаруѣ, позднѣйшей столицѣ, процвѣтавшей всего болѣе въ рединѣ XII-го столѣтія. Древнѣйшія ступы Анурадгапуры принадлежатъ къ числу самыхъ обширныхъ и самыхъ высокихъ во всей Индіи. Нѣкоторыя изъ позднѣйшихъ ступъ, каковы находящіяся въ Тупарамайѣ и въ Ланкарамайѣ, отличаются тою особенностью, что ихъ окружаетъ тройной рядъ

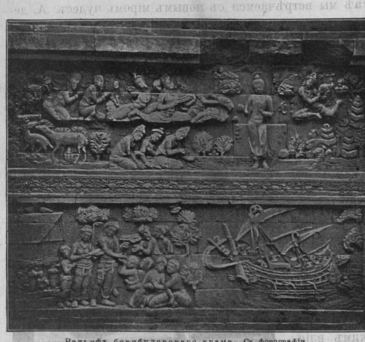
отдѣльно стоящихъ стройныхъ колоннъ съ своеобразной капителью въ формѣ цвѣточной чашечки съ пуговчатою прикрышкою, между тѣмъ какъ въ анурадгапурскихъ капителяхъ такія чашечки раскрыты. Среди развалинъ Полланаруи, небольшой храмъ Сатъ-Мегалъ-Прасада стоитъ на высокой уступчатой пирамидѣ, образующей пять большихъ ярусовъ и напоминающей собою, съ одной стороны, древне-ассирійскія, а съ другой стороны древне-американскія постройки подобнаго рода; но какой бы то ни было связи этого сооруженія съ тѣми или другими доказать нельзя.

Статуи Будды древне-индійскаго типа, сидящія или стоящія, колоссальныя или величиною въ натуру, сохранились въ различныхъ священныхъ мѣстахъ Цейлона. Среди произведеній орнаментальной пластики, сохранившихся въ различныхъ цейлонскихъ развалинахъ, встрѣчаются изображенія рядовъ животныхъ, цвѣтовъ и бутоновъ лотоса и лиственныхъ гирляндъ. Но собственно повѣствовательная рельефная пластика на Цейлонѣ, въ противоположность индійскому континенту, совершенно отсутствуетъ.

Въ началѣ Среднихъ Вѣковъ сильный потокъ индійской культуры излился на Зондскіе острова. По картѣ Уле, изданной А.-Б. Мейеромъ, еще донынѣ извѣстно на Суматрѣ свыше 60, на Явѣ свыше 30, на югѣ и востокѣ Борнео до 20, на югѣ Целебеса неменѣе полудюжины древне-малайскихъ пунктовъ съ индійскими древностями.

На Явѣ, этомъ наиболѣе извѣстномъ и наиболѣе изслѣдованномъ изъ названныхъ острововъ, отличающихся удивительно величественными роскошью и красотою природы, брахманскія развалины встрѣчаются чаще, чѣмъ буддійскія. За то этотъ островъ обладаетъ, кромѣ другихъ выдающися буддійскихъ сооруженій, знаменитымъ храмомъ въ Боробудорѣ, на южномъ своемъ берегу, — зданіемъ, представляющимъ собою громаднѣйшее изъ всѣхъ созданій буддійскаго искусства. Степень древности этого храма остается неопредѣленной. Тогда какъ одни относятъ его къ промежутку времени между 1000 и 1300 гг., другіе видятъ въ немъ произведеніе 900—1100 гг. по Р. X. Фергюссонъ приводитъ вѣскіе доводы въ пользу того, что, по времени своей постройки, этотъ храмъ гораздо ближе къ періоду процвѣтанія буддійскаго искусства въ передней Индіи и могъ быть воздвигнутъ между 650 и 750 г. по Р. X. Во всякомъ случаѣ, сооруженный руками индѣйцевъ среди малайскаго населенія, онъ является послѣднимъ великимъ художественнымъ порожденіемъ индостанскаго буддизма и, вмѣстѣ съ тѣмъ, великолѣпнѣйшею изъ формъ, въ какія могла только вылиться идея ступы. На самомъ дѣлѣ, знаменитое святилище Боробудора — не что иное, какъ ступа: это — постройка только съ внѣшностью, безъ внутренняго устройства, громада художественно сложенныхъ и украшенныхъ скульптурою камней, гигантская уступчатая пирамида съ широкимъ основаніемъ и десятью террасами, изъ которыхъ шесть нижнихъ имѣютъ въ планѣ ква

дратную, а четыре верхнія круглую форму. Верхняя терраса увѣнчана собственно куполообразной ступой, седьмая, восьмая и девятая террасы окружены 72 каменными целлами, въ видѣ дагобъ или колоколовъ, съ рѣшетками, какъ у клѣтокъ, причемъ въ каждой изъ нихъ помѣщается по статуѣ Будды или Бодисатвы. На нижнихъ террасахъ имѣются галереи, корридоры и ниши; стѣны между нишами сплошь покрыты фризообразными горельефными изображеніями (ср. рис. на этой стр.). Нижнія изъ этихъ изображеній представляютъ всю жизнь Гаутамы, равно какъ предшествовавшихъ ему и позднѣйшихъ буддъ, въ оживленныхъ скульптурныхъ картинахъ, изобилующихъ бытовыми чертами и исполненныхъ съ большою свободою и чистотою формъ и движеній; въ несчетныхъ повтореніяхъ фигуры Будды на верхнихъ террасахъ отражается индійское міровоззрѣніе, по которому отдѣльные будды суть только члены одной и той же цѣпи воплощеній, считающихся заточеніями на землѣ. Типъ Будды — говоритъ Грюнведель, — трактуемый декоративно, примѣняется къ украшенію фасадовъ великолѣпныхъ храмовыхъ сооруженій, которыя, иллюстрируя космогонію, должны изображать міръ созерцательныхъ сферъ на землѣ“. Каждая изъ боробудорскихъ фигуръ Будды сама по себѣ принадлежитъ къ числу самыхъ прекрасныхъ и характерныхъ его изображеній, какія когда-либо были созданы (ср. рис. на стр. 671). Но и въ нихъ мы не можемъ подмѣтить гандгарскій типъ, а напротивъ, древне-индійскій въ благороднѣйшемъ его видѣ. Короткіе архаистическіе завитки волосъ на головѣ, бородавка между бровями, бугоръ на черепѣ, плотно прикрытый волосами, длинныя ушныя мочки и толстыя губы — здѣсь все на-лицо, но выполненное съ чувствомъ стиля и соединенное одно съ другимъ не безъ пониманія красоты. Глаза полузакрыты какъ-бы

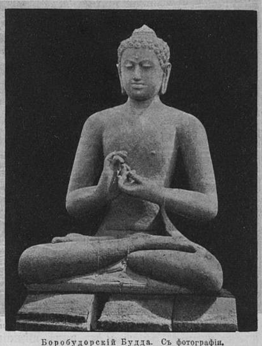


Рельефъ боробудорскаго храма. Съ фотографіи.

въ состояніи спокойнаго размышленія. Въ каждой изъ этихъ фигуръ отражается внѣшнее проявленіе души, совершенно ушедшей въ себя, не ищущей и не находящей ничего въ окружающемъ мірѣ.

Многочисленны на Явѣ также и брахманскія статуи. Но буддійское и брахманское искусства быстро исчезли съ этого острова, когда индусы, эмигрировавшіе на него въ XIV столѣтіи, были поглощены туземнымъ полумалайскимъ населеніемъ.

Въ Индо-Китаѣ мы встрѣчаемся съ новымъ міромъ чудесъ. А. де-Пувурвилль посвятилъ искусству этой страны особую небольшую книгу, подъ заглавіемъ: „Индо-китайское искусство“. Издавая ее, онъ однако заявляетъ, что слово „индо-китайское“ имѣетъ у него значеніе только названія, что культура и искусство Индо-Китая отнюдь не произошли отъ сочетанія индійскихъ и китайскихъ элементовъ, но составляютъ совершенно особыя, самостоятельныя культуру и искусство. Дѣйствительно, западный берегъ Индо-Китая, находящійся теперь на протяженіи отъ Пегу до полуострова Малакки во владѣніи англичанъ, болѣе тысячи лѣтъ былъ подъ индійскимъ вліяніемъ, тогда какъ китайская культура испоконъ-вѣку распространялась по восточнымъ берегамъ Индо-Китая, которые потомъ болѣе или менѣе подчинились французамъ. Поэтому на сѣверо-востокѣ и востокѣ полуострова искусство всегда носило на себѣ китайскій отпечатокъ, тогда какъ въ западной Бирмѣ, въ Сіамѣ и Камбоджѣ въ теченіе многихъ вѣковъ процвѣтало искусство, которое, при всѣхъ своихъ особенностяхъ, было несомнѣнно индійскаго происхожденія.



Боробудорскій Будда. Съ фотографіи.

Въ Бирмѣ, рано принявшей буддизмъ, сохранились многочисленныя ступы, отчасти своеобразной формы, воздвигнутыя въ древнее и новое время. Въ собственной Бирмѣ, равно какъ и собственномъ Пегу, существуетъ также довольно много храмовъ, имѣющихъ внутреннее помѣщеніе и украшенныхъ въ индійскомъ вкусѣ. Но оригинально-бирманское храмоздательство, въ сущности, признаетъ лишь массивныя уступчатыя сооруженія, внутри которыхъ заключаются отдѣльные ходы и

целлы, тогда какъ внѣшность представляетъ собою красивое двуярусное зданіе съ четырехугольнымъ крестообразнымъ основаніемъ, увѣнчанное высокимъ стройнымъ куполомъ. Главные храмы столицы Пегу принадлежатъ XI-му и XII-му столѣтіямъ. Замѣчательно, что они — чисто-кирпичные, что въ нихъ имѣются настоящіе, сложенные изъ клиновидныхъ кусковъ своды, стрѣльчатые фронтоны, выступающіе впередъ зубцами въ видѣ языковъ пламени, и порталы, что они завершаются ложнымъ куполомъ, происшедшимъ очевидно отъ конусовидныхъ башенъ Ориссы и сѣверо-западной Индіи; но всего поразительнѣе въ этихъ зданіяхъ — совершенное отсутствіе декоративной скульптуры; за то на углахъ, по уступамъ и по карнизамъ, они украшены многочисленными повтореніями небольшихъ моделей пагодъ, нѣсколько напоминающихъ остроконечныя башенки и балдахины европейскихъ готическихъ зданій.

Въ Сіамѣ, срединномъ государствѣ Индо-Китая, которое омывается моремъ лишь съ юга, прежде всего заслуживаютъ вниманія развалины древней столицы этой страны, Айунтіи, и роскошная, обремененная деталями архитектура новой столицы, Бангкока. Айунтія процвѣтала съ половины XIV-го, Бангкокъ—съ половины XVII-го столѣтія. Башни-пагоды Айунтіи отличаются также особенной формой, основныя черты которой — древне-индійскія. Онѣ не имѣютъ ни приблизительно конической формы, подобно башнямъ Сѣвера, ни вида уступчатыхъ сооруженій южной Индіи, но, будучи одного и того же діаметра какъ вверху, такъ и внизу, состоятъ изъ нѣсколькихъ ярусовъ одинаковой ширины, четырехугольной или приблизительно цилиндрической формы, и увѣнчиваются куполомъ въ видѣ дагобы. Въ Бангкокѣ мы видимъ повторенія башенъ подобнаго рода, но онѣ образуютъ здѣсь лишь вершины сильно поднимающихся вверхъ уступчатыхъ пирамидъ съ четырехугольнымъ планомъ, уступы которыхъ украшены роскошными сквозными балюстрадами, пластическими орнаментами и воротами, косяки которыхъ увѣнчаны фронтонами съ зубцами въ видѣ языковъ пламени и острыми вышками. Въ детали этихъ построекъ дѣйствительно врываются китайскіе мотивы. Однимъ изъ характерныхъ образцовъ этой роскошной, но безпокойной и чисто-внѣшней архитектуры можетъ служить пагода Ватъ-Чингъ, въ Бангкокѣ.

Истинныя чудеса индо-китайскаго искусства мы находимъ только въ Камбоджѣ, древнемъ южномъ государствѣ полуострова, странѣ хмеровъ, которые, къ какому бы корню ни принадлежали, во всякомъ случаѣ были однимъ изъ самыхъ художественныхъ племенъ Азіи. Самъ Пувурвилль признаетъ, что ихъ искусство, процвѣтавшее, по мнѣнію Фергюссона съ X-го до XIV-го столѣтія, было вѣтвью индостанскаго искусства. Но нельзя не удивляться тому, какъ эти хмеры, благодаря своему тонкому чувству величественности цѣлаго, своему вѣрному разсчету малѣйшихъ подробностей, своему ясному пониманію правильности и соразмѣрности, вдохнули въ индостанскія тради-

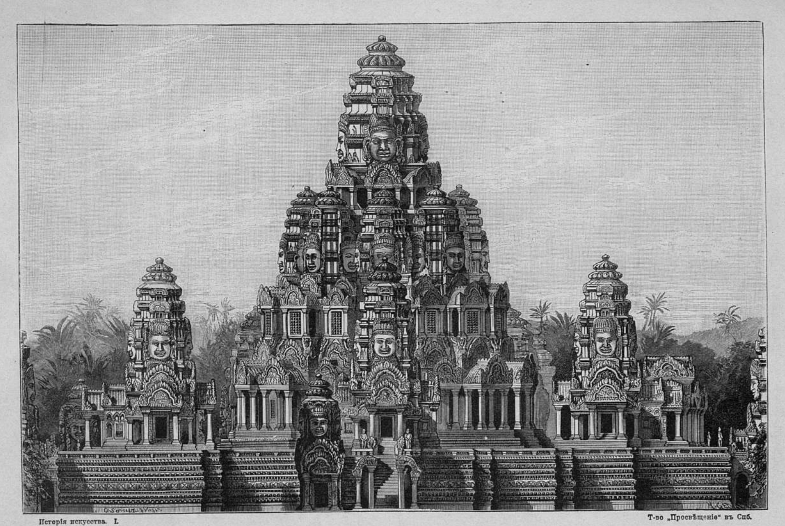
ціи новую жизнь; въ высшей степени замѣчательно, что они, будучи окружены со всѣхъ сторонъ буддизмомъ, исповѣдывали брахманскую религію съ особенно рѣзко выраженнымъ культомъ змѣй и ученіемъ Наги. На старинныхъ рельефахъ въ ихъ храмахъ мы находимъ, вмѣсто эпизодовъ изъ жизни Будды, многочисленныя изображенія на темы изъ древне-брахманской героической поэзіи; но любопытно также присутствіе въ нихъ многочисленныхъ статуй сидящаго и стоящаго Будды совмѣстно съ четырехголовымъ Брахмой и съ другими многорукими брахманскими божествами. Вѣроятно, первоначально брахманскіе храмы потомъ, послѣ того, какъ Сіамъ завоевалъ столицу Камбоджи, Ангкоръ, были посвящены буддійскими бонзами служенію Гаутамѣ. Особенно же много встрѣчается въ пластикѣ этихъ развалинъ сюжетовъ изъ легендъ о Нагѣ. Рядомъ съ исполинскими слонами, изображенными натурально, со львами и тиграми, стилизированными архаически, любимымъ украшеніемъ внѣшности зданій служилъ царь змѣй о семи или девяти головахъ, расположенныхъ въ видѣ вѣера.

Колонна большой ангкоръ-ватской пагоды. По Фергюсону.

Важнѣйшія развалины хмерскихъ сооруженій находятся на границѣ Сіама и нынѣшней Камбоджи, между рѣкою Меконгомъ и большимъ внутреннимъ озеромъ. Изъ этихъ сооруженій лучше другихъ сохранилась большая пагода въ Ангкоръ-Ватѣ. Согласно южно-индійскимъ образцамъ, ея общій планъ представляетъ три квадрата стѣнъ, заключающихся одинъ въ другомъ; на значительномъ разстояніи онѣ обнесены четвертой стѣной, которая, благодаря вытянутой въ длину улицѣ, ведущей къ храму, образуетъ продолговатый прямоугольникъ. Три внутреннихъ квадрата поднимаются одинъ надъ другимъ въ видѣ уступовъ, изъ которыхъ каждый верхній меньше предыдущаго. Нижній ярусъ открывается наружу галерей со столбами, имѣющей 250 метровъ въ длину. Галерея прерывается многосложными порталами съ дверями прямоугольной формы, имѣющими фронтоны, украшенные зубцами въ видѣ пламенниковъ. Надъ порталами и на углахъ уступовъ высятся массивныя башни, изъ которыхъ самая громадная приходится въ срединѣ, надъ самымъ святилищемъ. Эти башни представляютъ собою девяти-ярусныя уступчатыя пирамиды округленной формы, имѣютъ общій видъ конусовъ, оканчиваются вверху стройными шпилями и украшены въ каждомъ ярусѣ балюстрадами съ пламенниками. Все здѣсь распредѣлено болѣе равномѣрно и симметрично, чѣмъ въ дравидическихъ пагодахъ. Превосходство хмерскихъ зодчихъ предъ сѣверно-индійскими выказывается и въ классической отдѣлкѣ

всѣхъ 1532 четырехгранныхъ колоннъ или пилястръ этого храма; ихъ элегантныя базы и капители, состоящія изъ изящно украшенныхъ валиковъ и желобовъ, находятся въ правильной пропорціональности со стержнями и напоминаютъ формы римско-дорическаго стиля или стиля эпохи Возрожденія (см. рис. на стр. 673). Только нижняя часть стержней иногда украшена изящно выполненной рельефной работой (см. рис, на этой стр.). Вообще въ искусствѣ хмеровъ скульптура играетъ служебную роль при архитектурѣ, не сливаясь однако съ нею въ одно нераздѣльное цѣлое, какъ въ Индостанѣ. Скульптурныя изображенія повѣствовательнаго содержанія исполнены настоящимъ горельефомъ и наполняютъ собою всѣ опредѣленныя для нихъ зодчимъ и ничѣмъ не занятыя пространства стѣнъ. Исполинскія фигуры людей и животныхъ, изваянныя вполнѣ кругло, разставлены, подобно стражамъ, при входахъ на лѣстницы и въ храмы, вездѣ въ надлежащихъ мѣстахъ. Но что всего оригинальнѣе въ хмерскомъ искуствѣ, это — примѣненіе мотива гигантской змѣи для перилъ на улицахъ и мостахъ, ведущихъ къ главнымъ порталамъ. Тѣло змѣи образуетъ горизонтальную перекладину перилъ, вертикальныя же подпорки этой послѣдней состоятъ или изъ короткихъ столбовъ, похожихъ на древесные, какъ напр. въ Ангкоръ-Ватѣ, или же изъ массивныхъ человѣческихъ фигуръ, какъ напр. въ Ангкоръ-Преа-Ханѣ, между тѣмъ какъ семь или девять головъ царя змѣй, поднявшись кверху, образуютъ передніе концы перилъ. Въ хмерскомъ музеѣ въ Трокадерò, въ Парижѣ, хранятся части подобной балюстрады съ царемъ змѣй, составляющимъ верхнюю перекладину. По реставраціи Делапорта, большая терраса въ Пиманакасѣ была также украшена балюстрадами, въ которыхъ львы, стоя на стражѣ, служили подпорками, а семиголовыя исполинскія змѣи составляли верхнія перекладины. Фигуры людей въ архаическомъ фронтальномъ положеніи, съ массивными сдавленными членами тѣла, охраняли храмъ въ Преа-Тколѣ. Но что всего замѣчательнѣе въ развалинахъ башенъ нѣкоторыхъ изъ хмерскихъ зданій, это — органическое сочетаніе исполинскихъ головъ съ архитектурными частями. Со всѣхъ четырехъ сторонъ башни вдѣлано въ нее по огромной головѣ такимъ образомъ, что верхняя часть сооруженія образуетъ надъ этими головами высокую многоярусную тіару, какъ-бы увѣнчивающую четырехлицое божество. Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это божество — не кто иной, какъ Брахма. Точно также „всезиждитель“ смотритъ внизъ съ однихъ изъ воротъ

Рельефъ на стержнѣ одной изъ колоннъ большой ангкоръ-ватской пагоды. По Фергюссону.



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Байонская пагода близъ Ангкора, въ Сіамѣ (реставрація). *По Делапорту.*

въ Ангкоръ-Томѣ; точно также, по реставраціи, сдѣланной Делапартомъ на основаніи сохранившихся частей, нѣсколько дюжинъ подобныхъ лицъ смотрѣло съ высоты многобашеннаго и многоярусного храма въ Байонѣ (см. табл. на отдѣльн. листѣ: „Байонская пагода близъ Ангкора"), причемъ каждый ярусъ былъ украшенъ рядомъ небольшихъ портиковъ на колоннахъ съ фронтонами, увѣнчанными языками пламени. Храмъ этотъ былъ если не самый большой, то самый роскошный и самый необычайный изъ всѣхъ храмовъ Ангкора. Во всемъ мірѣ не было равнаго ему по сказочному великолѣпію; поразительны въ немъ почти хрустальная ясность и правильность архитектурнаго цѣлаго, соединявшіяся съ самой причудливой роскошью, съ самой фантастической пышностью.

Размѣръ настоящаго сочиненія не позволяетъ намъ вдаваться въ ближайшее разсмотрѣніе хмерской пластики. Замѣтимъ только, что въ ней лица людей, если не изображены умышленно чужеземные воины, воспроизводятъ полумонгольскій, полумалайскій типъ мѣстнаго населенія. Носы болѣе приплюснуты, глаза поставлены болѣе косо въ отношеніи одинъ къ другому, губы шире и толще, чѣмъ въ типахъ индостанскаго искусства. Таковы вышеупомянутыя громадныя головы Брахмы на наружныхъ стѣнахъ байонскихъ башенъ, но таковы и многочисленныя, вѣроятно позднѣйшія изображенія Будды въ храмахъ, которыя въ остальномъ, по своимъ одеревянѣлымъ, короткимъ кудрямъ волосъ и большой выпуклости на черепѣ, имѣютъ характеръ древне-индійскаго типа южной школы буддизма, господствовавшей во всемъ Индо-Китаѣ.

Изъ воротъ гротовъ и пагодъ, съ высоты ступъ и храмовыхъ башенъ, изъ глазъ буддійскихъ и брахманскихъ боговъ индійскаго искусства льются къ намъ сотни загадочныхъ вопросовъ; однако это искусство уже не представляется намъ такимъ неразвитымъ, произвольнымъ и фантастическимъ, какимъ его считали прежніе изслѣдователи. Теперь уже признано, что индійское искусство, не походящее въ своемъ цѣломъ ни на какое другое искусство въ мірѣ, было достаточно крѣпкимъ въ смыслѣ національности для того, чтобы заимствовать изъ чужихъ странъ однѣ лишь внѣшнія частности и усвоивать ихъ, однако, безъ намѣренія пользоваться ими цѣликомъ и поступаться своимъ собственнымъ достояніемъ; теперь мы уже имѣемъ возможность прослѣдить въ исторіи буддійской архитектуры Индіи постепенный ходъ развитія, начиная съ простѣйшей ступы Индостана и Цейлона до чуднаго сооруженія въ Боробудорѣ на Явѣ, равно какъ и изучить прогрессъ архитектуры брахманскихъ пагодъ, начиная отъ простыхъ построекъ въ Айвулли и Канаракѣ и до величественныхъ, многосложныхъ группъ зданій южной Индіи и Индо-Китая; теперь уже сдѣлана попытка изложить исторію развитія типа статуй Будды, гораздо обстоятельнѣе прежняго объяснить содержаніе большинства горельефной и барельефной скульп-

туры индійскихъ храмовъ и въ большей степени опредѣлить ихъ связь съ исторіей развитія религіозныхъ представленій, чѣмъ мы могли сдѣлать это въ узкихъ рамкахъ своего обзора.

Индійскому искусству, несомнѣнно, въ сильной степени не доставало пониманія закономѣрности въ отдѣльныхъ художественныхъ отрасляхъ; несомнѣнно также, что оно въ передачѣ духовнаго содержанія, еще больше, чѣмъ въ техникѣ, не шло дальше поверхностности. Но, съ другой стороны, нельзя отрицать того, что индійскіе художники были надѣлены своеобразнымъ чувствомъ природы и своеобразно сильной фантазіей. Чтобы быть справедливымъ къ индійскому искусству, надо помнить, что оно принадлежитъ исключительно чувственному и мечтательному міру самаго жаркаго тропическаго пояса. Оно является передъ нами безусловно и безспорно наивысшимъ созданіемъ одухотвореннаго человѣческаго мастерства въ этой зонѣ, искусствомъ истинно тропическимъ во всѣхъ отношеніяхъ.

II. Искусство Китая и сосѣднихъ съ нимъ странъ.

1. Введеніе. Главныя черты китайскаго искусства.

Когда заводятъ рѣчь о Китаѣ, намъ приходятъ на мысль прежде всего китайская стѣна, китайскія косы, китайскій фарфоръ, знаменитая нанкинская фарфоровая башня, и въ нашемъ воображеніи является представленіе о самомъ населенномъ, самомъ древнемъ, самомъ устойчивомъ и наиболѣе замкнувшемся въ самомъ себѣ государствѣ на всемъ земномъ шарѣ. Однако, при ближайшемъ разсмотрѣніи, нѣкоторыя изъ этихъ понятій являются въ нѣсколько иномъ свѣтѣ. Китайская стѣна, построенная 2100 лѣтъ тому назадъ вдоль прежней сѣверной границы имперіи, не задержала завоеванія Китая татарами, противъ нашествія которыхъ была воздвигнута. Китайская коса, впервые навязанная сынамъ Небесной Имперіи послѣднимъ татарскимъ завоеваніемъ Китая (въ 1640 г. по Р. Х.), существуетъ лишь съ воцаренія послѣдней изъ двадцати-двухъ великихъ династій китайскихъ императоровъ, татарской династіи Манджу, повелѣвающей имперіею донынѣ. Нанкинская фарфоровая башня, воздвигнутая въ началѣ XV-го столѣтія по Р. Х., разрушенная въ 1853 г., бывшая дѣйствительно чудомъ искусства по своей облицовкѣ блестящими фарфоровыми пластинами, имѣвшая 65 метровъ въ вышину и состоявшая изъ девяти этажей съ крышами, по угламъ которыхъ висѣли колокольчики, испытала общую почти со всѣми сооруженіями китайской архитектуры участь просуществовать лишь немногіе вѣка. Мнѣніе о неизмѣнности китайской культуры и объ ея замкнутости для всякихъ чужеземныхъ вліяній не выдерживаетъ строгой критики. Въ послѣднее время въ исторіи китайскаго искусства неопровержимо доказано, что оно подвергалось этимъ вліяніямъ. Фр.

Гиртъ посвятилъ этому вопросу даже особое сочиненіе. Хотя Гиртъ и считаетъ недоказаннымъ, чтобы древнія западно-азіятскія формы вліяли на древнее китайское искусство еще въ тысячелѣтія, предшествовавшія христіанской эпохѣ, однако на это имѣются указанія, и съ послѣдняго столѣтія предъ Р. Х. въ китайскомъ искусствѣ отражались одно за другимъ вліянія западно-азіятское, греческое, новоевропейское, иногда даже оживляя и видоизмѣняя его, а оно, съ своей стороны, было корнемъ всего восточно-азіятскаго искусства.

Исторія китайскаго искусства съ древнѣйшихъ временъ была подробно изложена китайскими писателями. Ф. Гиртъ посвятилъ этой литературѣ спеціальное сочиненіе, вышедшее недавно въ свѣтъ. Еще въ IX-мъ столѣтіи по Р. Х., Чангъ-Іенъ-Юанъ написалъ исторію китайской живописи до его времени — большой трудъ, представляющій собою важный источникъ нашихъ познаній по этому предмету. Отъ слѣдующаго столѣтія дошли до насъ описанія музеевъ со множествомъ иллюстрацій, художественные сборники и учебники. Однако художественно-историческій матеріалъ, заключающійся въ этихъ сочиненіяхъ, до сей поры былъ извѣстенъ намъ лишь очень отрывочно.

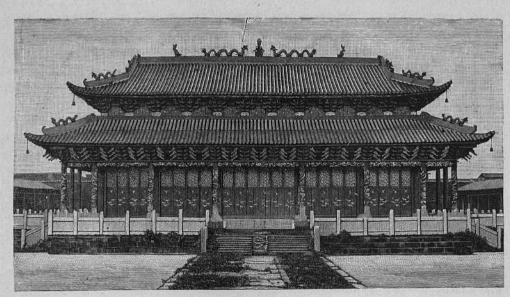
Лѣтъ десять тому назадъ, знакомство Европы съ китайскимъ искусствомъ основывалось главнымъ образомъ на трудахъ и сочиненіяхъ французскихъ миссіонеровъ въ Пекинѣ, такихъ французскихъ знатоковъ, какъ Потье, Станисла Жюльенъ и Дю-Сартель, такихъ англійскихъ изслѣдователей, какъ сэръ Уильямъ Чемберсъ и Уильямъ Андерсонъ и такихъ германскихъ ученыхъ, какъ баронъ Ферд. фонъ-Рихтгофенъ. Послѣ того, какъ Палеологъ, въ 1887 г., издалъ первый связный очеркъ этой исторіи, изученіе ея сдѣлало быстрые успѣхи особенно благодаря тому, что за него взялись изслѣдователи, вооруженные основательнымъ знаніемъ китайскаго языка. Съ этими успѣхами тѣсно связаны имена Эд. Шаванна во Франціи и Фр. Гирта въ Германіи. Гиртъ въ цѣломъ рядѣ монографій указалъ Европѣ на совсѣмъ новыя основы исторіи китайскаго искусства, и хотя главный его трудъ по этой части, исторія китайской живописи, до сего времени еще не появился въ свѣтъ, однако авторъ настоящаго сочиненія извлекъ изъ его собственноручныхъ письменныхъ сообщеній богатый матеріалъ, въ помощь которому послужила въ высшей степени поучительная по своей наглядности выставка собранныхъ Гиртомъ произведеній китайской живописи, устроенная въ Дрезденѣ, въ 1897 г.

Достовѣрная исторія „Срединной Имперіи“ начинается съ династіи Чоу (1122—255 г. до Р. Х.). Тѣмъ не менѣе историки китайскаго искусства относятъ нѣкоторыя изъ сохранившихся художественныхъ произведеній Китая, особенно сосуды, къ эпохѣ предшествовавшей династіи Хангъ (1766—1122 г. до Р. Х.). Періодъ самостоятельнаго національнаго развитія китайскаго искусства продолжается до династій Ганъ (206 г. до Р. Х.—221 г. по Р. Х.), хотя въ архитектурѣ болѣе ранней эпохи замѣ-

чаются признаки вавилонско-ассирійскаго вліянія. Около 115 г. до Р. Х. начинается вліяніе на китайское искусство со стороны западно-азіятскаго, греко-бактрійскаго, а съ 67 г. по Р. Х. стало медленно распространяться въ Китаѣ искусство индійско-буддійское. Однако китайское искусство снова поглощало и преодолѣвало всѣ чужеземныя вѣянія. Крупныя его созданія, современныя нашимъ Среднимъ Вѣкамъ и эпохѣ Возрожденія, носятъ на себѣ вполнѣ національный отпечатокъ.

По главнымъ своимъ чертамъ, китайское искусство, въ противоположность индійскому, не можетъ быть названо ни монументальнымъ, ни фантастичнымъ; скорѣе всего пристало ему названіе искусства мелкихъ издѣлій и разсудительнаго. Говоря это, мы не отрицаемъ того, что китайское искусство въ свое время выказывало стремленіе къ монументальности размѣровъ и къ фантастичности формъ, но хотимъ сказать, что сохранившіеся его памятники, равно какъ и тѣ, которые извѣстны намъ только по ихъ уцѣлѣвшимъ китайскимъ изображеніямъ, несомнѣнно суть прежде всего произведенія такъ называемаго „малаго искусства", прелесть которыхъ заключается въ своеобразномъ чувствѣ природы, въ тонкомъ пониманіи требованій декоративности и въ отчасти изысканномъ, отчасти наивномъ вкусѣ, нерѣдко возбуждающемъ въ насъ удивленіе и восторгъ. Самымъ монументальнымъ изъ произведеній, созданныхъ китайскими руками, все-таки остается великая стѣна, тянущаяся сотни миль, съ ея огромными четырехугольными башнями и величественными воротами въ видѣ циркульныхъ арокъ. Самыми же фантастичными произведеніями китайскаго искусства должно, вѣроятно, признать нѣкоторые изъ древнихъ образцовъ живописи на шелкѣ или на бумагѣ, хотя и отъ этихъ работъ вѣетъ скорѣе мечтами чувственности и сонными грезами о природѣ, чѣмъ силою пламеннаго воображенія.

Китайской архитектурѣ недостаетъ монументальнаго величія и прочности; это выказывается не только въ легковѣсности употребляемыхъ ею матеріаловъ, дерева и кирпича, которые, какъ и у полинезійскихъ первобытныхъ племенъ (ср. стр. 76 и 78), замѣняются большими каменными глыбами только при постройкѣ массивныхъ террасъ и уступчатыхъ фундаментовъ, но и въ малости масштаба всѣхъ архитектурныхъ формъ; даже въ храмахъ и императорскихъ дворцахъ увеличеніе помѣщеній достигается устройствомъ многихъ небольшихъ отдѣльныхъ построекъ и расположеніемъ ихъ другъ возлѣ друга, въ одной общей оградѣ. Свобода художественнаго творчества невозможна для китайскихъ зодчихъ уже вслѣдствіе стѣснительныхъ и нелѣпыхъ правительственныхъ предписаній, которыя опредѣляютъ для каждаго дома то или другое число колоннъ, соотвѣтственно рангу его владѣльца, устанавливаютъ точное цифровое отношеніе между всѣми частями постройки и предоставляютъ нѣкоторый посторъ капризу строи-



а. Храмъ Неба въ Кантонѣ.

б. Китайскій садовый павильонъ.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

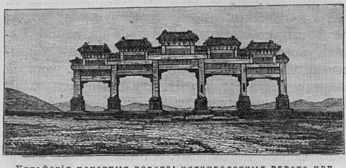
Китайское зодчество. *Съ фотографіи.*

теля развѣ только въ частяхъ зданія, скрытыхъ отъ взоровъ прохожаго.

Китайское зодчество прибѣгаетъ къ сводамъ, кромѣ кладки фундаментовъ, только при постройкѣ воротъ и мостовъ; но и въ этомъ случаѣ ложный сводъ, образуемый выступами взаимно противуположныхъ стѣнъ (ср. стр. 192), еще часто употребляется вмѣсто настоящаго свода съ замковымъ камнемъ. Куполовъ это зодчество не признаетъ совершенно. Деревянныя стропила крыши всѣхъ построекъ, остающіяся ничѣмъ не замаскированными изнутри, а иногда, прикрытыя потолкомъ съ кассетами, поддерживаютъ черепичную кровлю, очень выступающую впередъ надъ стѣнами и по краямъ загнутую кверху; стропила покоятся на деревянномъ каркасѣ стѣнъ, состоящемъ изъ рамъ, форма которыхъ въ главныхъ частяхъ обусловливается, конечно, строительными законами, но въ нѣкоторыхъ частяхъ подражаетъ рѣшетчатой работѣ, происшедшей отъ плетневыхъ построекъ. Стѣна въ промежуткахъ между этими рамами несетъ на себѣ лишь свою собственную тяжесть. Она, по выраженію Земпера, „въ сущности представляетъ собою неболѣе какъ исполненную изъ кирпича испанскую стѣну, похожую на коверъ“, которая тѣмъ болѣе не имѣетъ значенія части сооруженія, играющей роль опоры или несущей на себѣ тяжесть, что всюду ей дается видъ „чего-то подвижнаго, натянутаго между лѣсами, совершенно независящаго отъ груза кровли“. Поэтому столбы въ каркасѣ, служащемъ опорою кровли, обыкновенно круглые, большею частью деревянные, и лишь въ императорскихъ дворцахъ мраморные, разставляются то передъ стѣною, то позади нея, то въ ней самой. Въ первомъ случаѣ, они образуютъ передъ зданіемъ веранду, во второмъ ихъ совсѣмъ не видно снаружи, въ третьемъ они выступаютъ изъ стѣны въ видѣ полуколоннъ. Базы ихъ обыкновенно состоятъ изъ простыхъ круглыхъ подушекъ, а роль ихъ капителей часто играютъ, какъ въ Индіи, распорки въ видѣ консолей, причемъ имъ дается иногда форма дракона, олицетворяющаго собою китайское небо и могущество китайскаго императора, или какихъ-либо другихъ символическихъ баснословныхъ животныхъ. Вообще рѣшетка, по словамъ Земпера, составляетъ основной элементъ китайской архитектурной орнаментики: мы находимъ ее въ видѣ тонкой бамбуковой плетенки въ облицовкѣ нижней части внутреннихъ стѣнъ, въ видѣ частой рѣшетки изящно измѣняющагося узора, иногда геометрическаго со множествомъ украшеній, во внѣшней оградѣ садовыхъ павильоновъ (см. табл. на отдѣльн. листѣ: „Китайское зодчество“, фиг. 6.) и другихъ воздушныхъ домиковъ, въ архитектоническихъ деревянныхъ подѣлкахъ чередущеюся со столбами и перекладинами, особенно въ перилахъ, связующихъ легкую верхнюю часть зданія съ его массивнымъ фундаментомъ.

Эти зданія, развертывающіяся главнымъ образомъ въ горизонтальномъ направленіи, производятъ художественное впечатлѣніе преимущественно своею **крышей**, выдающейся впередъ надъ поверхностью стѣнъ

и загибающейся вверхъ по своимъ нижнимъ краямъ. Такія крыши, обыкновенно со скатами и лишь въ рѣдкихъ, исключительныхъ случаяхъ со щипцами, имѣющія рубчатый видъ вслѣдствіе того, что состоятъ изъ вогнутыхъ, прикрывающихъ другъ друга черепицъ, снабженныя иногда на вершинѣ терракоттовыми фигурами змѣй, драконовъ и другихъ животныхъ, вмѣстѣ со своимъ рѣшетчатымъ подпоромъ изъ брусьевъ затѣйливой рѣзной работы, окаймленнымъ зубами драконовъ, вѣнчаютъ собою храмы, хижины, башни и ворота, а при отсутствіи балокъ, даже простыя ограды. Одна изъ главныхъ особенностей китайской архитектуры состоитъ въ томъ, что подобная крыша, для пущаго эффекта, дѣлается двойной или даже тройной, одна надъ другой, такъ что зданіе имѣетъ нѣсколько ярусовъ крышъ (см. табл. на отдѣльн. листѣ „Китайское зодчество“, фиг. а). Извѣстныя башни, господствующія надъ китайскими городами и селеніями, высятся въ девять и больше, даже въ пятнадцать этажей, изъ которыхъ каждый отдѣленъ отъ слѣдующаго за нимъ выступающей впередъ крышей, причемъ отвѣсныя линіи подобныхъ построекъ до такой степени скрадываются этими навѣсами, что кажется, будто нагорожены другъ на друга не настоящіе этажи, а однѣ только крыши, обвѣшанныя по краямъ колокольчиками. Предположеніе, которое нерѣдко было высказываемо, что форма китайской крыши — подражаніе формѣ татарской палатки, опровергнуто Фергюссономъ, указавшимъ на то, что преобладающая форма этихъ палатокъ — коническая. Названный изслѣдователь скорѣе склоненъ видѣть въ формѣ китайской крыши приспособленіе китайскаго вкуса къ практической цѣли, защитѣ отъ дождя и отъ солнечныхъ лучей. Въ общемъ впечатлѣніи всѣхъ китайскихъ зданій, самыхъ высокихъ и самыхъ низкихъ, постоянно играетъ важную роль яркая раскраска всей постройки за исключеніемъ массивнаго каменнаго фундамента. Кирпичныя стѣны зданій бываютъ облицованы штукатуркой, ихъ деревянныя части расписаны пестрыми колерами и иногда сверху до низу лакированы; но желтая глазурованная черепица на кровляхъ, повидимому, составляетъ исключительную принадлежность храмовъ и императорскихъ дворцовъ.



Китайскія почетныя ворота: пятипролетныя ворота при входѣ къ гробницамъ династіи Мингъ. По Палеологу.

Изъ каменныхъ построекъ, кромѣ стѣнъ и ихъ воротъ, въ Китаѣ достойны вниманія только почетныя ворота — отдѣльно стоящія сооруженія, которыя воздвигались передъ воротами, на улицахъ и на пло-

щадяхъ по высшему или высочайшему повелѣнію въ память важныхъ событій и великихъ людей (см. рис. на стр. 680). Эти „паи-лу“ — одного происхожденія съ каменными воротами въ оградахъ индійскихъ ступъ и съ деревянными „торіями“ въ оградахъ японскихъ храмовъ. Хотя они каменныя, но стиль ихъ такой, какъ будто бы они были деревянной конструкціи; при этомъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, когда ихъ пролеты, числомъ отъ трехъ до пяти, имѣютъ не прямолинейное очертаніе, а представляютъ вверху циркульныя арки, въ ихъ стиль привходитъ также главный элементъ каменной архитектуры. Осѣняющія ихъ китайскія крыши сообщаютъ имъ вполнѣ національный характеръ.

Монументальныя украшенія, съ которыми мы встрѣчаемся въ китайской скульптурѣ, не даютъ намъ достаточнаго понятія о монументальномъ ваяніи китайцевъ. Каменныя доски съ рельефными изображеніями изъ исторіи династій Ганъ, изслѣдованныя въ новѣйшее время Эд. Шаванномъ, — повидимому, единичное въ своемъ родѣ явленіе; что касается до большихъ статуй людей и животныхъ, разставленныхъ по нѣкоторымъ дорогамъ, то онѣ производятъ впечатлѣніе небольшихъ изваяній, воспроизведенныхъ въ крупномъ размѣрѣ. Не надо забывать, что въ большинствѣ китайскихъ зданій съ каменными стѣнами даже нѣтъ мѣста для крупныхъ произведеній скульптуры. Въ храмахъ настоящаго древне-китайскаго культа Неба нѣтъ идоловъ. Въ покояхъ предковъ въ китайскихъ домахъ статуи и бюсты замѣняются досками съ надписями. Отвращеніе китайцевъ отъ изображенія нагого человѣческаго тѣла, съ своей стороны, препятствовало развитію стиля высшей скульптуры. Однако китайцы надѣлены тонкой наблюдательностью, и благодаря усердному и продолжительному упражненію рука китайца съ точностью воспроизводитъ то, что видитъ его глазъ. Исторія искусства застаетъ китайскую скульптуру почти уже освободившеюся отъ правила „фронтальности“. Лучшіе изъ китайскихъ художниковъ уже умѣли до извѣстной степени правильно видѣть одѣтое тѣло во всевозможныхъ поворотахъ и воспроизводить головы и руки съ большою естественностью и выразительностью, идеальные же типы явились у нихъ единственно какъ подражанія индійскимъ образцамъ, которые въ свою очередь возникли подъ греко-римскимъ вліяніемъ. Національная скульптура Китая передавала китайскія головы со всѣми отличительными ихъ чертами — съ косымъ расположеніемъ глазъ, съ выдающимися скулами, съ приплюснутыми носами; приэтомъ она скорѣе юмористически преувеличивала индивидуальныя особенности, чѣмъ смягчала расовые признаки, которые, очевидно, вовсе не казались художникамъ отталкивающими.

Такимъ образомъ лучшее, что только производила китайская пластика, суть мелкія издѣлія, и при помощи ихъ однихъ мы имѣемъ возможность познакомиться съ нею въ европейскихъ коллекціяхъ. Изобра-

женія животныхъ, людей и боговъ въ небольшомъ видѣ китайцы всегда отливали изъ бронзы; бронзовыя фигуры встрѣчаются отчасти, какъ самостоятельныя художественныя произведенія, отчасти какъ украшенія сосудовъ. Китайцы издавна были чрезвычайно искусны также въ рѣзьбѣ изъ дерева и слоновой кости, выказывая въ этомъ дѣлѣ величайшее терпѣніе. На ряду съ самостоятельными мелкими пластическими произведеніями мы находимъ у нихъ особенно богатую скульптуру рельефовъ на ящикахъ, шкатулкахъ и всякаго рода предметахъ; сквозной рельефъ, въ которомъ фигуры рисуются не на твердомъ фонѣ, а свободно, такъ сказать, на воздухѣ, составляетъ восточно-азіятскую спеціальность, излюбленное украшеніе этихъ предметовъ. Съ другой стороны, твердый зеленоватый нефритъ (ядеитъ) долгое время былъ у китайцевъ любимымъ матеріаломъ, изъ котораго они изготовляли не только богослужебныя чаши и кружки, но и всякаго рода пуговицы и пластинки для украшеній, а до изобрѣтенія фаянса, также чашки и блюдца. Такое же употребленіе во всѣ времена имѣли и болѣе твердые сорта камня, какъ напр., горный хрусталь, ониксъ, халцедонъ, сардониксъ, разноцвѣтные блестящіе слои которыхъ служили для вырѣзыванія фигуръ животныхъ и растеній. Позже, вмѣстѣ съ этимъ родомъ работъ, процвѣтала рѣзьба изъ жировика въ маломъ масштабѣ (см. рис. на этой стр.). Наконецъ, изготовленіемъ всѣхъ этихъ вещей завладѣла керамика, въ особенности лѣпка изъ фарфора, представляющаго свѣтлую, твердую и прозрачную массу, и хотя главную роль въ орнаментикѣ фарфоровыхъ вазъ играла живопись, однако не было недостатка въ поводахъ къ моделлировкѣ изъ этого первобытнаго пластическаго матеріала. Въ заключеніе, къ этому присоединилось извѣстное китайское лакированіе, для изящнѣйшихъ произведеній котораго служили образцами японскія издѣлія. Пластическія лакированныя работы рѣзко отличаются отъ живописныхъ. Слои лака накладываются одинъ на другой до тѣхъ поръ, пока не оказывается возможнымъ вырѣзывать изъ нихъ рельефы или округлять намѣченныя заранѣе формы. Во всѣхъ мелкихъ произведеніяхъ китайской пластики прельщаютъ насъ здравый смыслъ, съ какимъ формы приспособлены къ

Богъ долголѣтія, китайская жировиковая статуэтка. Съ оригинала, находящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

назначенію предмета, большая любовь къ изображенію частностей жизни животныхъ и растеній, чувство природы, приковывающееся къ землѣ и небу, живое, хотя иногда и нѣсколько внѣшнее пониманіе тонкой игры красокъ. О достоинствѣ лучшихъ китайскихъ произведеній по всѣмъ указаннымъ отраслямъ искусства нельзя судить на основаніи тѣхъ дюжинныхъ издѣлій, которыя въ настоящее время наводняютъ европейскіе рынки. Въ противоположность японцамъ, китайцы почти никогда не продавали своихъ лучшихъ работъ въ чужіе края.

Наибольшую самостоятельность выказали китайскіе художники въ области собственно живописи, обнимающей собою всѣ отрасли новѣйшей европейской живописи. Исторія китайской живописи, насколько она все лучше и лучше раскрывается предъ нами благодаря въ особенности изслѣдованіямъ Фр. Гирта, составляетъ уже рѣзко отграниченный отдѣлъ всемірной исторіи искусства. Конечно, она представляется прежде всего исторіей художниковъ, но изъ числа лучшихъ произведеній лучшихъ китайскихъ живописцевъ лишь очень немногія сохранились или попали въ Европу. Однако въ послѣднее время намъ стали доступны несомнѣнныя копіи знаменитыхъ китайскихъ картинъ, и при ихъ помощи возможно составить обзоръ хода развитія китайской живописи.

О стѣнной живописи китайцевъ можно сказать только немногое. Вышеупомянутый Чангъ-Іенъ-Юанъ, жившій въ IX-мъ вѣкѣ, сообщаетъ изумительныя вещи о великолѣпныхъ картинахъ на стѣнахъ храмовъ и монастырей въ древнихъ главныхъ городахъ имперіи. Наружная поверхность ширмъ передъ воротами китайскихъ домовъ и части какъ внутренней, такъ и наружной поверхности стѣнъ этихъ домовъ и теперь нерѣдко украшаются живописью, исполненной водяными или клеевыми красками прямо по штукатуркѣ. Однако вышеупомянутыя болѣе древнія картины были, вѣроятно, передвижныя стѣнныя украшенія, и едва ли есть существенная разница въ отношеніи стиля между новѣйшими легкими стѣнными картинами, настоящими самостоятельными картинами, и тѣми живописными украшеніями, которыми китайцы покрываютъ всѣ предметы такъ называемаго малаго искусства. Изъ самостоятельныхъ картинъ особаго вниманія заслуживаютъ изображенія, исполненныя водяными красками на кускахъ шелковыхъ тканей и на бумажныхъ листахъ, или на длинныхъ полосахъ шелковой матеріи и бумаги. Такія картины, снабженныя сверху и снизу рейками, вѣшаются на стѣны подобно нашимъ картинамъ, писаннымъ масляными красками; въ началѣ и концѣ онѣ имѣютъ твердыя обложки въ родѣ переплетныхъ крышекъ, и складываются зигзагами, такъ что можно ихъ раскрывать, разсматривать и затѣмъ закрывать, какъ книги. Въ этихъ картинахъ-сверткахъ, книгахъ съ картинами или картинахъ на отдѣльныхъ листахъ, ясно отражается исторія китайской живописи. Повсюду въ нихъ мы видимъ одинъ и тотъ же характеръ этой живописи, во многомъ по-

хожей на живопись иллюстрацій въ рукописяхъ и развившейся изъ послѣдней; всюду замѣчаемъ одинаковое преобладаніе контурнаго рисунка, которое чувствуется даже тамъ, гдѣ линіи контуровъ, какъ въ произведеніяхъ пресловутой группы новѣйшихъ импрессіонистовъ, почти совершенно стушовываются; всюду въ сложныхъ композиціяхъ находимъ высокій горизонтъ, обусловливаемый по большей части высокимъ форматомъ изображенія, малую перспективную глубину и еще меньшее знакомство съ законами перспективы. Многія картины знаменитыхъ китайскихъ мастеровъ — не что иное, какъ начерченные тушью черные съ бѣлымъ контурные рисунки, въ которыхъ контуры слѣдуютъ установленнымъ правиламъ каллиграфіи, заключающимся въ особыхъ штрихахъ и нажимахъ кисти. Къ этимъ каллиграфическимъ правиламъ, по Андерсону, надо еще прибавить десять различныхъ условныхъ схемъ, съ точностью соблюдаемыхъ каждымъ художникомъ. Затѣмъ, въ китайскихъ картинахъ мы находимъ просвѣчивающій, по большей части свѣтлый фонъ и вездѣ одинаково тонкое и плоское наложеніе свѣтлыхъ красокъ, умышленное пренебреженіе тѣнями, на которыя китайцы смотрятъ, какъ на грязныя пятна, незнакомство со свѣтотѣнью и недостаточную округленность въ моделлировкѣ отдѣльныхъ фигуръ. Ослабленіе яркости красокъ вдали передается лучше, чѣмъ линейная перспектива. Для показанія разстоянія между отдѣльными „кулисами" ландшафта, между ними вставляются слои облаковъ и тумана, довольно густые и нерѣдко страннымъ образомъ закрученные или одеревянѣлые; атмосферныя настроенія, несмотря на графическій характеръ китайской живописи, нерѣдко бываютъ выражены въ ней недурно.

Что касается до человѣческаго тѣла, то китайцы съ древнѣйшихъ временъ, до которыхъ только мы въ состояніи прослѣдить ихъ живопись, старались изображать его со всѣхъ сторонъ, во всевозможныхъ положеніяхъ, во всякихъ раккурсахъ, какіе только возможны. Въ противоположность ландшафту, въ этомъ родѣ изображеній китайцы за тысячи лѣтъ до нашего времени достигли такой свободы и искренности творчества, какія европейскіе художники пріобрѣли или возвратили себѣ всего лишь нѣсколько вѣковъ тому назадъ. Недостаточность умѣнья китайцевъ изображать большія и сложныя композиціи побуждала ихъ предпочитать небольшія группы или выхватывать изъ ландшафтной природы отдѣльные предметы и трактовать ихъ, какъ самостоятельные сюжеты. Такимъ образомъ стали занимать мѣсто на переднемъ планѣ отдѣльныя деревья въ своемъ пышномъ весеннемъ нарядѣ или въ зимней снѣжной одеждѣ, цвѣтущія вѣтви съ сидящими на нихъ птицами и бабочками, бамбуковый тростникъ, въ которомъ порхаютъ воробьи, мосты, перекинутые черезъ водопады, и т. п. Нельзя, впрочемъ, забывать, что китайская живопись съ ея манерой плоскихъ изображеній, подобной той, какую мы видѣли — разумѣется въ другой формѣ — въ Греціи еще въ Полигнотовской живописи, подчинялась особаго рода законамъ строгой стильности.

Наконецъ, мы должны напомнить, что китайцы еще задолго до европейцевъ изобрѣли книгопечатаніе, а вмѣстѣ съ печатаніемъ при помощи досокъ, печатаніе также картинъ. Полагаютъ, что искусство печатанія одноцвѣтныхъ черныхъ эстамповъ, гравированныхъ на деревѣ, возникло въ Китаѣ въ концѣ VI-го столѣтія по Р. Х., какъ составная часть книгопечатанія съ досокъ, переходъ котораго въ печатаніе наборными литерами мы не беремся здѣсь прослѣдить. Но въ XVII-мъ вѣкѣ печатаніе полихромныхъ ксилографій посредствомъ нѣсколькихъ досокъ, натертыхъ различными красками, находилось уже въ цвѣтущемъ состояніи, изъ чего можно заключить, что это искусство развилось раньше означеннаго времени. При графическомъ характерѣ всѣхъ китайскихъ плоскостныхъ изображеній, стиль хромоксилографій подчиненъ въ Китаѣ тѣмъ же законамъ, какъ и живопись.

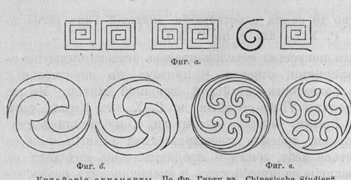
2. Китайское искусство до конца царствованія династій Ганъ (2205 до Р. Х. — 221 г. по Р. Х.).

Развитіе китайскаго искусства обусловливалось отчасти вышеупомянутыми внѣшними вліяніями, отчасти, и притомъ въ значительной степени, внутреннимъ развитіемъ китайской духовной жизни. Въ то время, когда, около средины VI-го столѣтія до Р. Х., въ Китаѣ, такъ же, какъ въ Индіи и Греціи, великіе мыслители и мечтатели выступили смѣлыми новаторами, древняя государственная религія имперіи предписывала покланяться небу, землѣ и предкамъ. Она походила на уже знакомыя намъ религіи полинезійскихъ и американскихъ первобытныхъ племенъ. Но, какъ доказалъ I.-Г. Платъ, ей недоставало стремленія къ созданію миѳовъ, недоставало антропоморфизма другихъ народовъ. Приносить жертвы Небу имѣлъ право только императоръ. Солнце, луна и звѣзды считались небесными духами; горы и рѣки, лѣса и долины, моря и ручьи чествовались, какъ земные духи. При древней чистой религіи, для молитвы и жертвоприношеній не требовалось ни идоловъ, ни храмовъ. Храмъ Неба въ Пекинѣ и теперь состоитъ изъ большихъ террасъ подъ открытымъ небомъ, а не изъ зданій.

Государственныя строительныя правила, сохранившіяся отъ первыхъ вѣковъ династіи Чоу (около 1000 г. до Р. Х.), очень мало отличаются отъ остающихся въ силѣ до настоящаго времени. Только императорскіе дворцы династіи Чоу, судя по стариннымъ рисункамъ и описаніямъ поэтовъ, въ противоположность позднѣйшимъ дворцовымъ зданіямъ, раскидывавшимся въ горизонтальномъ направленіи и состоявшимъ изъ террасъ и башенъ, этажи которыхъ соединялись между собою наружными лѣстницами, „поднимались до небесныхъ облаковъ“. Такъ какъ эти постройки напоминаютъ собою массивныя террасообразныя сооруженія Месопотаміи, то ея вліяніе на тогдашнее китайское зодчество представляется довольно вѣроятнымъ.

Изобразительное искусство китайцевъ въ эту древнѣйшую эпоху

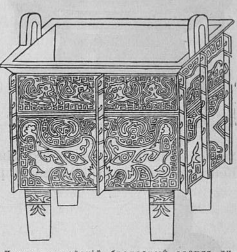
является предъ нами въ издѣліяхъ изъ нефрита и бронзы. Нефритныя вазы, служившія религіознымъ цѣлямъ, и пластически-выдѣланные изъ нефрита предметы, которые были носимы, какъ знаки ранговъ или какъ украшенія, упоминаются еще въ XII-мъ вѣкѣ до Р. Х. Есть указаніе, что еще въ 1134 году существовалъ особый императорскій чиновникъ, завѣдывавшій магазиномъ издѣлій изъ нефрита. Но, наравнѣ съ сѣрымъ и зеленоватымъ нефритомъ или ядеитомъ, среди художественно-обработываемыхъ матеріаловъ въ эту начальную эпоху Китая, совершенно такъ же, какъ въ доисторическую эпоху Европы, главную роль играла блестящая подобно золоту бронза. Бронзовые сосуды — едва ли не самыя древнія изъ китайскихъ художественныхъ произведеній, сохранившихся до нашего времени. Только немногіе изъ нихъ попали въ Европу, но и эти немногіе экземпляры по большей части — не настоящія древнія, оригинальныя произведенія, а позднѣйшія копіи, которыя, однако, благодаря добросовѣстности, съ какою копируютъ китайцы, даютъ намъ полное понятіе о древнихъ сосудахъ, считающихся священными.



Китайскіе орнаменты. По Фр. Гирту въ „Chinesische Studien".

Любопытные образцы такихъ бронзовыхъ сосудовъ находятся въ Парижѣ, въ собраніи Чернуски, и въ Берлинѣ, въ коллекціи барона фонъ-Рихтгофена, часть которой перешла въ музей народовѣдѣнія. Но знакомятъ насъ съ такими сосудами преимущественно гравированные на деревѣ рисунки старыхъ китайскихъ указателей коллекцій, изъ которыхъ одинъ, По-ку-т'у, составленный въ 1107—1111 г. по Р. Х., содержитъ въ себѣ изображенія и описанія 1206 бронзовыхъ сосудовъ династіи Хангъ (1766—1122 г. до Р. Х.), а другой, Си-тс'ингъ-кукіенъ, написанный лишь въ 1749 г. по Р. Х., — рисунки и описанія 1400 подобныхъ вазъ императорской коллекціи того времени. Рихтгофенъ, Липпманъ и въ особенности Гиртъ издали на нѣмецкомъ языкѣ цѣнныя примѣчанія къ этимъ каталогамъ. Будучи изготовлены частью для религіозныхъ цѣлей, частью для того, чтобы служить императорскими почетными подарками, эти сосуды уже самыми формами своими, выдержанными согласно съ установленными предписаніями, равно какъ и плоско-рельефными украшеніями, ясно свидѣтельствуютъ о своемъ назначеніи. Каждый мотивъ имѣлъ свое іератическо-символическое значеніе. Вазамъ, предназначеннымъ для крови жертвенныхъ животныхъ, давалось форма этихъ животныхъ со строго-симметричными частями тѣла, причемъ вмѣсти-

лище сосуда устроивалось въ спинѣ фигуры. Изображеній человѣка при династіи Чоу еще не было. Орнаменты, на видъ растительные, при ближайшемъ разсмотрѣніи обыкновенно оказываются разукрашенными животными мотивами, изъ которыхъ и здѣсь, какъ въ орнаментикѣ первобытныхъ народовъ, на первомъ планѣ является всевидящее око. На ряду съ животными мотивами, главную роль играютъ также и геометрическіе. По мнѣнію Фр. Гирта, весьма вѣроятно, что на китайскій меандръ, который, хотя и встрѣчается чаще одиночно или парами, чѣмъ въ видѣ непрерывной полосы, но тѣмъ не менѣе составляетъ главный элементъ древне-китайской орнаментики при заполненіи пространства, слѣдуетъ смотрѣть, какъ на символическое изображеніе грома. Повидимому онъ и здѣсь произошелъ отъ круглыхъ формъ (см. рис. на стр. 686, фиг. *а* и *б*); развиваясь далѣе въ округлой формѣ, символическое изображеніе грома появляется одновременно и въ закручивающихся орнаментахъ, въ которыхъ два, три или болѣе спиральныхъ хвоста какъ-бы вращаются вокругъ одного общаго центра (см. тотъ же рис., фиг. *в*). Къ этимъ мотивамъ присоединяются невсегда явственные хвостатые и зубчатые узоры. Но главная особенность древне-китайской животной символики — соединеніе баснословныхъ животныхъ, выказывающее пылкость китайской фантазіи и въ художественномъ отношеніи. На древнихъ сосудахъ чаще всего встрѣчается фигура огромнаго, похожаго на кошку, Т'аут'іе, символа прожорливости. Но вскорѣ за нею явились извѣстныя сказочныя животныя, изъ которыхъ главное — драконъ съ головою хамелеона, рогами оленя, ушами быка, хвостомъ змѣи, когтями орла и чешуею рыбы — чудовище, съ которымъ въ Китаѣ связано представленіе не чего-либо ужаснаго, а благодати. Оно служитъ олицетвореніемъ плодоносной воды, облаковъ, горныхъ вершинъ, вообще неба, и начиная съ ближайшаго періода, съ династій Ганъ, пріобрѣтаетъ значеніе символа императорскаго могущества и совершенства. Ближе всего къ дракону подходитъ по своему значенію фениксъ съ головою фазана, шеей черепахи, тѣломъ павлина или дракона и съ распростертыми крыльями. Впослѣдствіи эта фигура сдѣлалась символомъ императрицъ. Третьимъ въ этой серіи чаще всего встрѣчается единорогъ, похожій на оленя (Ки-линъ). Изъ невымышленныхъ животныхъ, символическое значеніе имѣютъ черепаха, россомаха и лошадь. Изумительна орнаментація геометрическаго



Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Хангъ. По фонъ-Рихтгофену.

характера, иногда покрывающая шкуру бронзоваго животнаго. Нѣчто подобное мы находимъ въ искусствѣ нынѣшнихъ первобытныхъ народовъ только на Мадакаскарѣ. Изъ трехъ древне-китайскихъ бронзовыхъ сосудовъ, изображенныхъ въ настоящей книгѣ, первый (см. рис. на стр. 687) принадлежитъ еще времени По-ку-т'у, династіи Хангъ; второй (см, верхн. рис. на этой стр.), происходящій изъ коллекціи Рихтгофена и находящійся теперь въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, даетъ понятіе о стилѣ династіи Чоу; третій (см. нижн. рис. на этой стр.) — жертвенный сосудъ въ видѣ зайца съ крючками и меандрами на тѣлѣ; его изображеніе взято изъ одного новѣйшаго китайскаго каталога.

Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Чоу. По фонъ Рихтгофену.

Въ VI-мъ вѣкѣ до Р. Х., два мудреца открыли новые пути для духовной жизни китайской имперіи. То были Лао-тсе и Конгъ-тсе или Конгъ-фу-тсе (Конфуцій). Первый родился въ 604 г., а второй въ 551 г. до Р. Х. Лао-тсе былъ удалившійся отъ міра пустынникъ. Первоначальною причиною всѣхъ вещей его ученіе выставляло высшій разумъ, называемый Тао. Конфуцій былъ мірской мудрецъ; онъ училъ своихъ послѣдователей дѣлать жизнь свою на землѣ счастливою при помощи ума, приличій, благосклонности и вкуса. Оба мудреца были послѣ своей смерти признаны святыми, и имъ обоимъ стали посвящать храмы; но настоящимъ основателемъ религіи былъ только Лао-тсе, и его послѣдователи, таоисты, донынѣ составляютъ самую многолюдную и популярную изъ религіозныхъ сектъ Китая. Что касается до Конфуція, то онъ остался вѣренъ исторической государственной религіи. Посвященные ему храмы, изъ которыхъ наиболѣе извѣстные находятся въ Пекинѣ и въ Кіуфеоу, гдѣ мудрецъ родился, представляютъ собою залы въ его память, лишенныя всякихъ картинъ и украшенныя лишь его именемъ и изреченіями.

Древне-китайскій жертвенный сосудъ въ видѣ зайца. По Палеологу.

Время династій Ганъ (съ 206 года до Р. Х. по 221 годъ по Р. Х.), во-

обще находившееся еще подъ вліяніемъ ученій Лао-тсе и Конгъ-фу-тсе, изобиловало художественными стремленіями. Не подлежитъ сомнѣнію, что первоначальное китайское гончарное искусство, которому вращающійся кругъ былъ извѣстенъ еще въ предшествовавшую эпоху, дѣлало теперь успѣхи за успѣхами и хотя не изготовляло еще настоящаго фарфора, однако уже производило роскошно расписанную красками каменную глазурованную посуду. Несомнѣнно также, что изобрѣтеніе бумаги въ 105 году по Р. Х. дало новый толчекъ китайскому рисованію и живописи, до той поры пользовавшимся только шелковыми матеріями. Но самое важное, въ чемъ нельзя сомнѣваться, это то, что въ эту эпоху китайское искусство впервые осмѣлилось изображать человѣческія фигуры. Установлено также, что при династіяхъ Ганъ въ китайское искусство проникло чужеземное вліяніе. Объ эллинистическомъ вліяніи, обнаружившемся при первой династіи Ганъ (съ 206 г. до Р. Х. по 25 по Р. Х.), свидѣтельствуютъ китайскія „виноградныя зеркала“, на которыя лишь недавно обратилъ общее вниманіе Фр. Гиртъ. Хотя нѣкоторые оригинальные экземпляры такихъ зеркалъ или позднѣйшія ихъ копіи попали въ европейскіе музеи, однако мы знакомы съ ними преимущественно по рисункамъ По-ку-т'у: на поверхности, отведенной для орнамента, господствуетъ натуралистическая эллинистическая волнистая гирлянда, переплетающаяся съ виноградными побѣгами, листьями и кистями; между кистями и листьями вставлены фигуры животныхъ самыхъ различныхъ породъ, часто изображенныя такъ, какъ онѣ представляются при взглядѣ на нихъ сверху. Нѣчто подобное мы видѣли въ эллинистическо-римскомъ, а также и въ эллинистическо-сассанидскомъ искусствахъ, напр. во дворцѣ Машиты (ср. стр. 637). Несомнѣнно, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ вліяніемъ эллинистическаго Запада; спрашивается только: какимъ путемъ это вліяніе могло проникнуть въ Китай? П. Рейнеке склоненъ видѣть въ этой орнаментаціи продолженіе эллинистическихъ элементовъ древне-сибирскаго искусства (ср. стр. 622), которое находилось въ сношеніи съ древне-китайскимъ. Другіе авторы предполагаютъ непосредственное бактрійское вліяніе. Во всякомъ случаѣ, въ виду произведеній, о которыхъ идетъ рѣчь, мы должны признать за эллинизмомъ вліяніе на развитіе натуральныхъ растительныхъ и животныхъ формъ китайской орнаментики.

Съ 67 г. по Р. Х. въ Китай начали проникать изъ Индіи буддійскія изваянія боговъ и картины, но китайскіе художники стали подражать имъ только послѣ младшей династіи Ганъ. Напротивъ того, каменныя пластическія изображенія (Эд. Шаваннъ посвятилъ имъ особое сочиненіе) завелись еще при династіяхъ Ганъ. Именно въ ихъ время мы находимъ въ Китаѣ богатую своеобразную скульптуру, и въ отношеніи этихъ изображеній свидѣтельства старинныхъ текстовъ подтверждаются изслѣдованіями новѣйшихъ путешественниковъ.

Мы узнаемъ изъ письменныхъ источниковъ, что еще при старшей

династіи Ганъ, во II-мъ вѣкѣ до Р. Х., стѣны дворцовъ и надгробные памятники были украшаемы слегка-рельефной каменной скульптурой; но всѣ сохранившіяся до нашего времени произведенія этого рода, по мнѣнію Шаванна, принадлежатъ времени младшей династіи Ганъ, т. е. относятся ко II-му столѣтію по Р. Х. Всѣ они были найдены въ старинныхъ гробницахъ и притомъ, за немногими исключеніями, въ провинціи Шантунгъ: высоты Гіао-т'ангъ-шана и „музей" у подножія горы У-че-шанъ, близъ Кіасіанга, прославились своими каменными досками со скульптурными изображеніями. Восемь (а по китайскому счету одиннадцать) рельефовъ Гіао-т'ангъ-шана (см. рис. на этой стр.) принадлежатъ къ числу наиболѣе древнихъ. Собственно говоря, это — не рельефы, такъ какъ въ нихъ углублены только контуры; большія, изобилующія фигурами изображенія на сюжеты изъ китайскихъ исторіи и миѳологіи расположены одно надъ другимъ рядами на различныхъ планахъ; на фонѣ, представляющемъ горы, мосты и зданія, крыши которыхъ еще не имѣютъ китайскихъ загибовъ, мы видимъ длинные ряды или рукопашныя схватки воиновъ, пѣшихъ, конныхъ, ѣдущихъ на двуколесныхъ колесницахъ, и между ними верблюдовъ и слоновъ. Встрѣчаются также эпизоды мирной и домашней жизни. Все изображено безъ малѣйшаго соблюденія перспективы, въ невыразительныхъ чертахъ, свойственныхъ всякому первобытному искусству, но все имѣетъ національно-китайскій характеръ; костюмы и позы — китайскіе, а главныя движенія полны жизни. Особенно фигуры коней съ ихъ круглыми тѣлами и тонкими ногами отличаются изумительной силой сообщеннаго имъ движенія, когда они везутъ что-либо, идутъ шагомъ, бѣгутъ рысью или скачутъ галопомъ.

Рельефъ Гіао-т'ангъ-шана. По Палеологу.

Сорокъ-шесть досокъ съ рельефами въ „музеѣ" у подножія горы У-че-шанъ принадлежатъ различнымъ гробницамъ фамиліи У. Существовавшее мнѣніе, что между ними находятся рельефы надгробія нѣкоего У-леанга, по имени котораго названа вся эта группа, въ послѣднее время опровергнуто. Содержаніе ихъ взято изъ китайскихъ исторіи и легендъ, отчасти изъ такихъ рѣдкихъ легендъ, въ которыхъ являются морскія животныя и морскіе демоны, а лошади, всадники и колесницы всегда играютъ главную роль (см. рис. на стр. 691). Кое-гдѣ встрѣчаются на переднемъ планѣ крупнолистныя деревья; нерѣдко видны попытки пере-

давать движенія съ бо́льшею свободою и жизненностью, даже попытки изображать лошадь спереди, а человѣка полупрофильно. Палеологъ правъ, находя, что всѣ эти доски, принадлежащія несомнѣнно II-му вѣку по Р. Х., не столь древни, какъ доски Гіао-т'ангъ-шана. Шаваннъ, полагая, что позднѣйшія изъ этихъ досокъ по времени происхожденія очень близки къ древнѣйшимъ, повидимому не принялъ достаточно въ соображеніе различія стиля изображеній на тѣхъ и другихъ.

Такой же характеръ, какъ надгробныя доски фамиліи У, имѣетъ доска, найденная вмѣстѣ съ ними, но впослѣдствіи перенесенная въ залу студій въ Тси-нингъ-чёу, изображающая поѣздку Конгъ-тсе (Конфуція) къ Лао-тсе. Вся эта скульптура представляется намъ достаточно ясно до-буддійской. Шаваннъ вообще настойчиво отрицаетъ, чтобы въ ней было замѣтно отраженіе чужеземныхъ вліяній; дѣйствительно, несмотря на то, что она имѣетъ общія черты со всѣмъ „архаическимъ“ искусствомъ, она во всѣхъ отношеніяхъ, не только по изображаемымъ сюжетамъ и костюмамъ, но и по формамъ и мотивамъ движенія, видимо развилась на національной почвѣ.

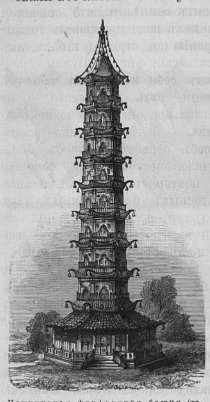
Рельефъ У-че-шана. По Палеологу.

3. Китайское искусство отъ конца династій Ганъ до конца династіи Іюанъ (221—1368 гг. по Р. Х.).

Длинный періодъ исторіи китайскихъ культуры и искусства, слѣдующій за только-что разсмотрѣннымъ, носитъ на себѣ печать буддизма. Еще въ I-мъ вѣкѣ „ученіе о самоискупленіи“ было занесено въ Китай съ береговъ Ганга, но только послѣ того, какъ угасла вторая династія Ганъ, это ученіе распространилось въ Срединной Имперіи до такой степени, что овладѣло духовной жизнью образованныхъ классовъ. Веи-гіе, первый изъ китайскихъ художниковъ, писавшихъ образа Будды, работалъ около 300 г. по Р. Х. Когда же императоръ Гіао-у-ти, въ 381 г., соорудилъ въ Нанкинѣ храмъ въ честь Фо, какъ назвали Будду въ Китаѣ, уже вся страна поклонялась этому святому. Въ VI, VII и VIII вѣкахъ фоизмъ оставался въ Китаѣ господствующимъ ученіемъ, но въ царствованіе династіи Т'ангъ, около средины IX-го столѣтія, приверженцы древнихъ китайскихъ религій воздвигли гоненіе на это ученіе. Было разрушено до 45,000 буддійскихъ храмовъ и монастырей, и только спустя 400 лѣтъ индійское ученіе, которое никогда не было вполнѣ искоренено въ Китаѣ, снова побѣдоносно подняло въ немъ свою голову.

Быть можетъ, никогда ни одно новое ученіе не отражалось въ

искусствѣ какой-либо страны такъ плодотворно, какъ буддизмъ въ китайскомъ искусствѣ. Большинство многочисленныхъ индійскихъ оригинальныхъ произведеній — статуй Будды всевозможной величины, буддійскихъ картинъ и утвари, ввозившихся въ Китай въ первые вѣка нашей эры, — погибло въ бурную пору IX-го вѣка, но они служили образцами для буддійско-китайскихъ произведеній и совершенно преобразовали все китайское искусство. Подъ руководствомъ своихъ индійскихъ учителей, китайцы стали присматриваться къ природѣ все болѣе и болѣе внимательно, съ большею вдумчивостью; прежнія эллинистическія вліянія, соединяясь теперь съ индійскими, представляли китайцамъ какъ людей и животныхъ, такъ и растительный міръ, въ болѣе художественныхъ образахъ. Но теперь китайскіе художники уже умѣли подчинять всѣ чужестранные элементы своему врожденному вкусу и придавать своей утвари и своимъ глинянымъ, нефритнымъ и бронзовымъ сосудамъ особый китайскій отпечатокъ, сообщая имъ вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе гармоничныя пропорціи и болѣе роскошныя формы.


Нанкинская фарфоровая башня (теперь разрушенная). По Фергюссону.

Архитектура, не утративъ своего китайскаго основнаго характера, обогатилось башнями-пагодами о 9—13 ярусахъ, имѣющими во всемъ Китаѣ буддійское происхожденіе. Онѣ ведутъ свое начало отъ верхнихъ частей индійскихъ ступъ, что особенно ясно доказываютъ переходныя формы въ Непалѣ. Нанкинская башня, извѣстная впослѣдствіи подъ названіемъ „фарфоровой“, такая же, какія строились въ Китаѣ тысячами, въ своемъ первоначальномъ видѣ (см. рис. на этой стр.) принадлежала уже IV-му вѣку по Р. Х.

Китайская крупная скульптура развилась до вполнѣ круглыхъ, хотя и разсчитанныхъ только на то, чтобы смотрѣть на нихъ спереди, фигуръ боговъ и святыхъ, исполненныхъ изъ камня или изъ золоченной бронзы. Китайскія статуи, принадлежащія VIII-му вѣку, исполинскія фигуры, изсѣченныя изъ естественныхъ скалъ въ Гангъ-чоу и Синъ-чангѣ (въ провинціи Че-кіангъ), изъ которыхъ одна вышиною въ 12 метр., а другія выше 20 метр., изображаютъ буддійскихъ святыхъ. Для пониманія положенія, какое занимаютъ въ исторіи развитія искусства всего человѣчества многочисленныя бронзовыя китайскія статуи Будды, имѣетъ

важное значеніе установленная Грюнведелемъ связь между формами и типами буддійско-китайскаго искусства и искусства гандгарской школы на сѣверо-западной границѣ Индіи. Такъ какъ вообще въ религіозномъ отношеніи Китай усвоилъ себѣ сѣверное буддійское ученіе Индіи, отчасти съ примѣсью брахманскихъ элементовъ, то легко объяснить себѣ то обстоятельство, что и въ художественномъ отношеніи Китай заимствовалъ языкъ формъ отъ гандгарской школы, выработавшей его подъ вліяніемъ міра Греціи или даже Рима. Какъ не подлежитъ сомнѣнію, что основной типъ изображеній Будды въ гандгарской школѣ надо признавать индійскимъ, а не греко-римскимъ по происхожденію (ср. стр. 651 и 652), такъ несомнѣнно и то, что всѣ безчисленныя китайскія фигуры Будды, представленнаго сидящимъ съ поджатыми подъ себя ногами на чашечкѣ лотоса въ строго-фронтальномъ положеніи, суть индійскаго, а не греческаго происхожденія; но все, что въ гандгарской школѣ можно считать отголоскомъ греко-римскаго искусства, — болѣе свободное расположеніе складокъ одежды, иногда способъ обработки волосъ, бо̀льшая опредѣленность передачи формъ человѣческаго тѣла, бо̀льшая опредѣленность движеній, — все это повторяется въ китайскихъ скульптурахъ и еще больше въ живописныхъ изображеніяхъ, такъ что, несмотря на всѣ китайскія передѣлки и прибавки, они содержатъ въ себѣ немало ясныхъ указаній на свое греко-римское изобрѣтеніе. Будда, представленный иногда и въ стоячемъ положеніи, — настоящій идеальный типъ китайскаго искусства. Главный женскій идеальный типъ этого искусства, Куанъ-йинъ, богиня милосердія, изображаемая съ младенцемъ на рукахъ или на лонѣ, напоминаетъ иногда христіанскую Мадонну, за которую ее и принимали. Благодаря почти арійскимъ формамъ этихъ фигуръ и выраженію душевнаго спокойствія на ихъ лицахъ, онѣ занимаютъ въ китайскомъ искусствѣ особенное положеніе. Бронзовое китайское изваяніе Будды, изображенное на нашемъ рисункѣ (стр. 694), находится въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ; фарфоровая фигура Куанъ-йинъ, изображенная на стр. 705 (верхній рис.), принадлежащая болѣе позднему времени, хранится въ дрезденской коллекціи фарфоровыхъ издѣлій.

Буддійскою живописью въ разсматриваемую нами пору занимались преимущественно бонзы въ своихъ монастыряхъ. Они изображали легенды о Буддѣ опрятно и прочувствованно, на длинныхъ свиткахъ шелковой матеріи. На ряду съ ними, свѣтскіе чиновники, начиная съ VII-го вѣка, пробовали свои силы въ портретной живописи, въ изображеніи звѣрей и въ ландшафтѣ. Знаменитѣйшіе изъ китайскихъ живописцевъ послѣдующаго времени были по большей части также чиновники, писатели или музыканты.

Такимъ образомъ, подъ вліяніемъ буддизма, китайская цивилизація въ первые вѣка династіи Т'ангъ (618—907 г.) достигла своеобразнаго расцвѣта. Въ общественной жизни Китая господствовало

стремленіе къ духовно-прекрасному. Въ маломъ искусствѣ по-прежнему преобладали еще издѣлія изъ бронзы и нефрита. Нефритныя чашки, ящички, трубки, ручки для кистей и цвѣточныхъ букетовъ получали чрезвычайно мягкія и изящныя формы. На твердомъ камнѣ, равно какъ и на бронзѣ, изображались въ видѣ орнаментовъ нѣжно и натурально цвѣты лотоса, листья смоковницы, пары рыбъ, одностворчатыя раковины и всякіе другіе священные символы буддизма. Къ древне-китайскимъ фантастическимъ животнымъ прибавились священныя животныя буддизма, особенно слоны и львы. „Левъ Фо", въ своемъ разукрашенномъ видѣ похожій иногда больше на собаку, нежели на льва, играетъ съ этого времени главную роль въ китайскихъ издѣліяхъ изъ бронзы, камня, а вскорѣ и фаянса, являясь въ качествѣ то храмоваго стража, то охранителя алтаря, то фигуры, украшающей домашнюю утварь. Первоначальный и индійскій священный крючковатый крестъ, свастика, по китайски уанъ (ванъ), проникаетъ въ китайское искусство вмѣстѣ съ буддійскими цвѣточными звѣздами и нерѣдко служитъ основнымъ элементомъ крайне запутанныхъ крючковатыхъ узоровъ.

Китайская бронзовая статуя Будды въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ. По Палеологу.

Вообще буддійское искусство было въ Китаѣ представителемъ идеализма и, вмѣстѣ съ тѣмъ, иностраннаго классицизма. Поэтому естественно, что таоистическая реакція, обнаружившаяся во всей духовной жизни Китая съ половины IX-го столѣтія, произвела въ китайскомъ искусствѣ возвратъ къ формамъ болѣе національнымъ и реалистичнымъ. Главнымъ таоистическимъ святымъ остался Лао-тсе, котораго, въ полнѣйшую противоположность Буддѣ, изображали въ видѣ бородатаго, плѣшиваго человѣка съ сильно развитымъ черепомъ, ѣдущимъ верхомъ на быкѣ или оленѣ. Рис. на стр. 695 представляетъ одну изъ фигуръ этого святого въ бронзовой группѣ музея Чернуски, въ Парижѣ. Эту фигуру нерѣдко принимали за изображеніе бога долголѣтія, какимъ ее и можно признать на самомъ дѣлѣ въ виду того, что, при неимѣніи настоящей миѳологіи, которая возникла бы изъ народныхъ вѣрованій, въ Китаѣ существовала вообще потребность обоготворять и олицетворять отвлеченныя понятія. Выдающіеся люди, спустя вѣка послѣ ихъ смерти, также были причисляемы къ лику боговъ; Куанъ-ти, великій полководецъ изъ династіи Ганъ, превратился въ бога войны;

часто упоминаемые восемь китайскихъ мудрецовъ Па-сіенъ сдѣлались главными персонажами китайскаго Олимпа, которыхъ однако стали изображать лишь въ послѣдующее время, отличая каждаго особыми аттрибутами. Затѣмъ, къ числу таоистическихъ символовъ, вошедшихъ въ употребленіе въ китайскомъ художественномъ языкѣ, принадлежатъ: персиковое дерево, плоды, цвѣты или вѣтви котораго постоянно встрѣчаются въ орнаментикѣ, знаменуя собою продолжительность земной жизни, кругъ, раздѣленный на темную и свѣтлую части кривою линіею въ видѣ буквы *S*, означающій различіе половъ, и, по мнѣнію нѣкоторыхъ, также летучая мышь, на которую другіе смотрятъ какъ на буддійскій символъ, такъ какъ ея названіе напоминаетъ имя Фо. Словомъ, когда къ концу династіи Т'ангъ, около половины IX-го вѣка, буддизмъ временно пересталъ господствовать и въ духовной жизни, и въ искусствѣ Китая, въ этой странѣ уже давно не было недостатка въ національныхъ образахъ, символахъ и орнаментахъ, ожидавшихъ только примѣненія въ искусствѣ.

Лао-тсе, китайская бронзовая группа въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ. По Палеологу.

Живопись временъ династіи Т'ангъ (681—907 гг.) — мы должны теперь остановиться на ней — извѣстна намъ почти исключительно изъ китайскихъ литературныхъ источниковъ и по сопровождающимъ ихъ рисункамъ. Во главѣ буддійской живописи въ эту эпоху является И-сёнгъ, родомъ изъ пограничной съ Индіей мѣстности, пользовавшійся особымъ, чуждымъ Китаю способомъ письма, имѣющимъ въ исторіи искусства немаловажное значеніе потому, что отъ И-сёнга произошла корейская живопись, а къ этой послѣдней примыкаетъ живопись древне-японская.

Національная китайская живопись еще въ VII-мъ и VIII-мъ вѣкахъ раздѣлялась на сѣверную и южную школы. Въ обѣихъ школахъ воздѣлывался ландшафтъ, и въ нихъ впервые за все время существованія міра ландшафтная живопись стала ясно отражать въ себѣ человѣческія настроенія. Ландшафтистъ сѣверной школы Ли-си-сюнъ, жившій въ 651—716 гг., былъ представителемъ колоритности и, въ ней, золотисто-зеленаго тона. Ландшафтистъ южной школы, жившій полустолѣтіемъ позже, знаменитый Вангъ-Веи (пояпонски О-и), изобрѣлъ двутонную живопись, работалъ черною тушью по бѣлому фону. Всѣ знаменитые позднѣйшіе художники, трудившіеся въ такомъ же родѣ, признавали себя послѣдователями Вангъ-Веи. Въ мюнхенской коллекціи Фр. Гирта

находится изображеніе банана въ снѣгу, считающееся несомнѣнною копіей съ оригинала Вангъ-Веи. Настроеніе, производимое этимъ ландшафтомъ, достигается сопоставленіемъ противоположностей, какъ въ извѣстномъ стихотвореніи Гейне о соснѣ и пальмѣ („На сѣверѣ дикомъ“ и пр.). Одинъ изъ первыхъ послѣдователей Вангъ-Веи, У-тао-тсе, пояпонски Годоши (около 720 г.), упоминается едва ли не чаще, чѣмъ онъ. У-тао-тсе прославился своими горными ландшафтами (см. прил. табл. на отдѣльн. листѣ: „Китайская живопись“, фиг. *а*) съ изображеніями буддійскихъ легендъ и сценъ, происходящихъ въ храмахъ. Его „Нирвана Будды“, картина, сохранившаяся въ одномъ храмѣ въ Кіото, въ Японіи, отзывается гандгарскими рельефами, стиль которыхъ продолжалъ отражаться въ композиціяхъ этой школы. Усовершенствователемъ китайской живописи животныхъ считается Ганъ-Канъ (около 750 г.), которому принадлежитъ воспроизведенный на нашей таблицѣ (фиг. *б*) рисунокъ двухъ лошадей, представленныхъ въ сильномъ движеніи

Періодомъ полнаго расцвѣта національной китайской живописи надо признать эпоху великой династіи Сунгъ (960—1278 г.). Чѣмъ ниже падала буддійская живопись въ эту эпоху, тѣмъ пышнѣе расцвѣтали ландшафтъ и живопись цвѣтовъ и животныхъ. Краскамъ въ это время придается уже меньше значенія, чѣмъ рисунку. Гордость художниковъ династіи Сунгъ, широкій пріемъ рисованья тушью по бѣлому фону, довольно живописенъ въ своемъ родѣ. Контуры въ немъ нерѣдко совсѣмъ скрадываются. При столь простой техникѣ, картины природы воспроизводятся съ поразительными величіемъ и правдой. Ли-ченгъ (Ли-йингъ-кіеу), глава сѣверной школы (около 1000 г.), цѣнился, какъ ландшафтистъ, надѣленный столь тонкою наблюдательностью, что его задніе планы уходили „на семь миль“ вдаль. О Куо-ги (пояпонски Кивакки) говорится, какъ о мастерѣ изображать меланхолическіе зимніе виды. Тунгъ-Іюану (около 1000 г. по Р. Х.) приписывается одинъ ландшафтъ въ коллекціи Гирта, на которомъ изображены бѣлый туманъ, клубящійся у подошвы исполинскихъ горъ, и на переднемъ планѣ долина съ рѣкою, густо поросшая деревьями. „Бѣлый соколъ“, въ той же коллекціи, считается копіей съ картины самого императора Гуи-тсунга, царствованіе котораго (1101—1126 гг.) Фр. Гиртъ называетъ „медицейской эпохой живописи и періодомъ расцвѣта музеологіи“ въ Китаѣ. Картина эта, исполненная сильно и просто въ колоритномъ отношеніи, проникнута внѣшнимъ спокойствіемъ и внутренней жизнью.

Около конца династіи Сунгъ, какъ надо полагать, началось преобладаніе чисто-китайскихъ художественныхъ пріемовъ, и живописцы стали брать изъ натуры доступные ближайшему наблюденію отдѣльные предметы и превращать „этюды передняго плана“ въ самостоятельныя художественныя произведенія. Повидимому, въ Китаѣ, вмѣстѣ

съ прекращеніемъ путешествій въ горы, сдѣлавшихся въ это время болѣе затруднительными, но все еще продолжавшихся съ цѣлью паломничества въ уединенные буддійскіе монастыри, у художниковъ пропала охота изображать большіе, сложные ландшафты. Образованный китаецъ сталъ видѣть природу почти только въ своемъ саду. Такимъ образомъ явились тонкое наблюденіе и тонкая передача отдѣльныхъ деревьевъ, вѣтвей, цвѣтущихъ кустовъ піоновъ, гвоздикъ и хризантемъ, птицъ и бабочекъ, — того, что было можно видѣть, не выходя изъ сада. Если мы назовемъ братьевъ Ма-Іюанъ и Ма-к'уеи, писавшихъ въ 1180 г. ели, кипарисы, кедры и скалы, Су-ше, Уенъ-т'онга и Ію-к'іенъ-Тсіенъ-туна (см. прилаг. отд. таблицу, фиг. *в.*), спеціальностью которыхъ было изображеніе бамбука, какъ художественнаго произведенія, Гоеи-тсонга, живописца дикихъ гусей, Мао-И (около 1170 г.), живописца домашнихъ утокъ и голубей, и Мугъ-ки, весьма многосторонняго живописца животныхъ (см. прил. отд. табл. фиг. *г.*), то укажемъ только на нѣсколькихъ выдающихся художниковъ изъ числа болѣе чѣмъ восьмисотъ, имена которыхъ встрѣчаются въ ежегодникахъ династіи Сунгъ. Изъ ихъ работъ, какъ пишетъ намъ Гиртъ, сохранилось очень немногое; но всѣ знатоки признаютъ, что при этой династіи китайцы превосходили всѣ народы Европы по крайней мѣрѣ въ живописи.

Гипислей и Гиртъ согласны съ Грандидьè и Бушелемъ, лучшими новѣйшими знатоками и писателями по части китайскаго фарфора, въ томъ, что династіи Сунгъ принадлежатъ и древнѣйшія изъ дошедшихъ до насъ фарфоровыхъ издѣлій Китая. О старинныхъ фарфоровыхъ издѣліяхъ китайскіе писатели разсказываютъ, конечно, сказки, но съ точностью нельзя опредѣлить, насколько въ нихъ идетъ рѣчь о настоящемъ фарфорѣ, матеріалѣ твердомъ, звучномъ и прозрачномъ. Фарфоръ династіи Сунгъ — глазурованный почти исключительно одноцвѣтно и расписанный лишь немногими огнеупорными красками. Орнаменты на немъ, иногда просто углубленные въ видѣ желобковъ, иногда состоящіе изъ лиственныхъ мотивовъ или изъ символическихъ изображеній животныхъ, слегка выпукло выступаютъ подъ глазурью или же вытиснуты при помощи шаблоновъ. Главныя формы этихъ украшеніи заимствованы изъ пластики на болѣе древнихъ бронзовыхъ сосудахъ; но иногда онѣ взяты уже изъ природы, скопированы съ какого-нибудь животнаго, цвѣтка, плода, старинной чаши, сдѣланной изъ человѣческаго черепа. На стр. 698 изображена фарфоровая ваза съ подобнаго рода орнаментомъ, принадлежащая династіи Сунгъ или (что вѣроятнѣе) Іюанъ и находящаяся въ коллекціи Л. Фульда, въ Парижѣ. Уже въ это время игралъ немаловажную роль также фарфоръ, покрытый тонкими, какъ волосъ, трещинами (кракелированный). Неправильный сѣтчатый узоръ, образующійся случайно при растрескиваніи глазури, стали считать своего рода прелестью, возвели его на степень

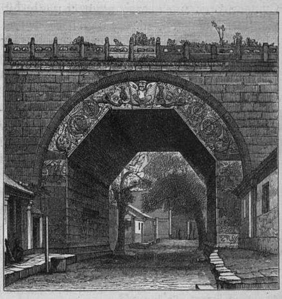
художественнаго мотива и начали умышленно добиваться полученія сѣти этихъ крошечныхъ трещинъ. Пользовался извѣстностью также фарфоръ Тингъ-Яо, обыкновенно бѣлый, но иногда также пурпурно-красный или черный. Но лучше всего сохранился сѣровато, голубовато или оливково-зеленый твердый фарфоръ (Яо) изъ Лунгъ-юана, извѣстный подъ названіемъ „селадона". По своимъ формамъ и цвѣту онъ является подражаніемъ находившемуся въ большемъ почетѣ нефриту, который и пытается замѣнить, — поучительный примѣръ того, какъ художественныя особенности, благодаря традиціи, получаютъ дальнѣйшее развитіе. Своей твердости этотъ фарфоръ обязанъ тѣмъ, что сохранился какъ въ Китаѣ, такъ и въ Японіи, какъ на восточно-индійскомъ архипелагѣ, такъ и на берегахъ Краснаго моря и Персидскаго залива; мѣста его нахожденія, какъ то доказано Фридр. Гиртомъ и А. Б. Мейеромъ, отмѣчаютъ тѣ пути, которыми шла китайская торговля той эпохи.

Фарфоровая ваза династіи Сунгъ или Іюанъ, изъ собранія Фульда, въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

Кубилай-ханъ, внукъ Чингисъ-хана, великаго татарско-монгольскаго завоевателя, въ 1260 г. насильственнымъ образомъ положилъ конецъ династіи Сунгъ; насильственъ былъ также переворотъ во всей духовной жизни Китая, сопряженный съ перемѣною царствовавшей въ немъ династіи. Кубилай, или Гу-пи-ліе, какъ его называли китайцы, былъ государь дальновидный. При его дворѣ, въ Пекинѣ, собирались послы, ученые и художники со всего свѣта. Религіозная замкнутость смѣнилось широкою вѣротерпимостью. Въ Китаѣ сталъ распространяться исламъ, но сами завоеватели исповѣдывали зародившуюся въ Тибетѣ отрасль буддизма, которая, подъ именемъ ламаизма, заняла мѣсто рядомъ съ фоизмомъ. Духовный глава этой секты, далай-лама, имѣлъ въ то время, какъ и теперь, свою резиденцію въ Лассѣ, главномъ городѣ Тибета; но пекинскій великій лама вскорѣ пріобрѣлъ въ Китаѣ господствующее вліяніе. Ламаизмъ внесъ съ собою цѣлыя полчища полубоговъ и святыхъ, какъ свидѣтельствуютъ о томъ изображенія самыхъ важныхъ и популярныхъ изъ ихъ числа, изданныя въ количествѣ трехсотъ Э. Пандеромъ, подъ заглавіемъ: „Пантеонъ Чангча-Гутукту". Со своей стороны, фоизмъ и таоизмъ начали теперь, изъ-за соревнованія съ ламаизмомъ, увеличивать сонмы своихъ святыхъ. Короче сказать, вслѣдствіе всѣхъ этихъ взаимодѣйствій образовалась богатая китайская иконографія, изслѣдованіемъ которой наука только еще начинаетъ заниматься.

Отъ временъ династіи Іюанъ — такъ называется эта династія

монгольскихъ завоевателей, царствовавшая въ Китаѣ съ 1260 по 1368 г. — сохранились нѣкоторыя сооруженія, а именно городскія стѣны и ворота; изъ нихъ особенно замѣчательны по своимъ сводамъ пекинскія ворота, построенныя въ 1274 г. и передѣланныя въ 1409 г. Поучительны также ворота съ аркой въ Нанкаускомъ проходѣ за Великою Стѣною (см. рис. на этой стр.). Съ одной стороны, истинный сводъ этихъ воротъ представляетъ угловатый разрѣзъ совершенно въ китайскомъ вкусѣ, съ другой — ихъ рельефныя украшенія имѣютъ чисто-индійскій характеръ: завитки растительнаго орнамента переходятъ справа и слѣва въ фигуру змѣеобразнаго человѣка (Нага), а на замковомъ камнѣ между этими фигурами изображена Гаруда съ распростертыми крыльями (ср. стр. 653).



Ворота со сводомъ въ Нанкаускомъ проходѣ.
По Фергюссону.

Индійское и персидское вліянія отражаются также въ стройныхъ, длинношеихъ формахъ, а иногда и въ орнаментаціи бронзовыхъ и фарфоровыхъ сосудовъ разсматриваемой эпохи. Съ запада проникла сюда техника ячеистой эмали, въ которой отдѣльныя пространства, заполненныя цвѣтнымъ сплавомъ, отдѣляются другъ отъ друга металлической проволокой. Эта техника нашла себѣ примѣненіе прежде всего въ орнаментированіи бронзовыхъ издѣлій, и можно сказать, что потомъ ни одинъ народъ въ мірѣ не могъ сравняться съ китайцами въ искусствѣ ея производства. Кобальтовая голубая краска, занесенная арабами въ Китай еще въ X-мъ вѣкѣ, вошла въ эту пору въ употребленіе при одноцвѣтномъ глазурованіи фарфоровыхъ сосудовъ. На первый планъ выдвинулся теперь императорскій фарфоровый заводъ въ Кингъ-те-чинѣ, основанный еще въ 1005 году. Но Грандидье и Бушель вообще относятъ фарфоръ этого періода къ эпохѣ, предшествовавшей полному расцвѣту китайскаго искусства.

Что касается до китайской **живописи** въ строгомъ смыслѣ слова, то находятъ, что въ ней при династіи Іюанъ иноземное вліяніе было едва замѣтно. Но въ живописи съ натуры, какъ въ небольшомъ, такъ и въ крупномъ размѣрѣ, мѣсто смѣлаго, широкаго пріема исполненія и вкусныхъ, простыхъ красокъ классической школы династіи Сунгъ заняли мелочная, такъ сказать, кружевная работа и пестрота колорита. Резуль-

татомъ возрожденія буддизма въ Китаѣ, разумѣется, было оживленіе религіозной живописи, развитію которой одинаково способствовали фоизмъ и ламаизмъ, вслѣдствіе чего для нея открылось болѣе широкое поприще. Главнымъ представителемъ ея въ это время считается Іенъ-гоеи, цвѣтущею порою дѣятельности котораго были послѣднія десятилѣтія XIII-го вѣка.

Къ знаменитѣйшимъ живописцамъ національно-китайскаго направленія, пережившимъ смѣну династіи Сунгъ династіей Іюанъ, Фр. Гиртъ причисляетъ Чау-Мёнгъ-фу, придворнаго мастера, умершаго въ 1322 г. Существуетъ множество копій и подражаній его полнымъ жизни изображеніямъ лошадей, между прочимъ и въ коллекціи Гирта. Этотъ ученый владѣетъ также подлинной картиной „Пѣтухъ, саранча и цвѣты" работы Чіенъ-Шунъ-чю (1264 г.), современника Чау-Мёнгъ-фу, работавшаго немного позже него. Въ Британскомъ музеѣ есть картина другого талантливаго мастера, живописца животныхъ, работавшаго въ цвѣтущее время династіи Іюанъ, Чау-тау-лина, „Тигрица съ ея дѣтенышами". Изъ ландшафтистовъ этой эпохи извѣстны четыре мастера, примыкающіе къ направленію Вангъ-Веи. Одному изъ нихъ, И-Чуану, принадлежитъ картина „Погибшія деревья", находящаяся въ коллекціи Гирта. Любовь къ такимъ „грустнымъ" сюжетамъ развивалась вмѣстѣ со вкусомъ къ простѣйшему ихъ воспроизведенію. Можно удивляться тому, какими простыми средствами китайскіе художники изображали природу на плоскости, не боясь подвергнуться упреку въ томъ, что незаконченное выдается ими за законченное.

4. Китайское искусство по воцареніи династіи Мингъ (съ 1368 г. до XIX столѣтія по Р. Х.).

Господство татарско-монгольской династіи Іюанъ продолжалось въ Небесной Имперіи немногимъ больше, чѣмъ одно столѣтіе. Китай сохранилъ въ себѣ достаточно жизненной силы для того, чтобы вполнѣ возвратиться къ своимъ національнымъ традиціямъ. Онѣ воплотились въ Гунгъ-ву, сынѣ простого рабочаго, сдѣлавшагося основателемъ могущественной и знаменитой династіи Мингъ (1368—1644 гг.). Первая половина эпохи этой династіи была въ особенности цвѣтущею порою искусствъ и наукъ. Пятнадцатое столѣтіе въ Китаѣ, такъ же, какъ и въ Европѣ,—періодъ ихъ возрожденія и дальнѣйшаго развитія. Правда, китайская архитектура съ этой поры повидимому уже не сдѣлала значительныхъ успѣховъ. Но именно отъ нея сохранилось въ Китаѣ особенно много построекъ, и именно въ нихъ мы находимъ наиболѣе характеристичныя черты китайскаго зодчества. Къ 1421 г. относится храмъ Неба, состоящій главнымъ образомъ изъ открытыхъ террасъ, къ 1425 г. — храмъ, посвященный памяти императора Іюнъ-Ло въ Пекинѣ, съ двумя крышами, помѣщенными одна надъ другой; къ пятидесятилѣтію отъ 1428 по 1478 г. — перестройки обширнаго императорскаго храма Та-хюегъ-си,

близъ Пекина,—зданія, которое, благодаря снимку и описанію Генриха Гильдебранда, извѣстно въ строительно-научномъ отношеніи лучше всѣхъ китайскихъ архитектурныхъ памятниковъ. Отдѣльныя части этого сооруженія расположены симметрично на четырехугольномъ пространствѣ, въ тѣнистомъ паркѣ на склонѣ горы, рядомъ другъ съ другомъ. Собственно храмы, въ числѣ четырехъ, находятся одинъ позади другого на средней оси этого пространства, тянущагося съ запада на востокъ. И здѣсь во всѣхъ отдѣльныхъ постройкахъ господствуетъ вышеупомянутый „мотивъ открытой деревянной колоннады, пролеты которой закрыты — хотя лишь впослѣдствіи — каменной кладкой между отдѣльными столбами“. Эти столбы, на которыхъ базы и капители только обозначены красками, состоятъ изъ цѣльныхъ древесныхъ стволовъ. На мраморныхъ балюстрадахъ храмовыхъ террасъ, рядомъ съ индійскими хвостатыми украшеніями, выдѣланы настоящіе и искаженные меандры углубленной работы.

Птички и піонъ, живопись Уангъ-Ли-Пена. По Андерсону

Въ XV-мъ столѣтіи сооружены также каменныя ворота, ведущія къ могиламъ династіи Мингъ и имѣющія пять пролетовъ и пять крышъ (ср. стр. 680); въ тотъ же промежутокъ времени были построены массивная башня съ колокольчиками въ Пекинѣ и знаменитая нанкинская фарфоровая башня (ср. стр. 692), изъ развалинъ которой добыты хорошо глазурованныя фарфоровыя кафли съ желтыми лиственными орнаментами, находящіяся, между прочимъ, въ дрезденской коллекціи фарфора.

Скульптура при династіи Мингъ получила также новый толчекъ впередъ. Въ фигурахъ людей и животныхъ величиною больше натуры, разставленныхъ по дорогѣ къ гробницамъ Минговъ, видно нѣкоторое стремленіе къ благородству и торжественности; но рутинность и сухость ихъ исполненія ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что попытки въ этомъ направленіи были для китайцевъ напраснымъ трудомъ; всѣ позднѣйшія статуи боговъ и рельефныя изображенія на аркахъ воротъ, на храмахъ и башняхъ подтверж-

даютъ, что китайцамъ было чуждо пониманіе языка формъ монументальный пластики.

Почти то же самое надо сказать и относительно живописи. Какъ ни обширны были иногда свитки съ картинами знаменитыхъ китайскихъ живописцевъ, назначенные для вѣшанія на стѣнахъ, какъ ни много ясности, изящества въ предѣлахъ китайскаго стиля обнаруживаютъ эти изображенія, — стиль этотъ, которому теперь подражаютъ у насъ въ плакатахъ и афишахъ, можетъ быть названъ скорѣе художественно-ремесленно-декоративнымъ, чѣмъ серьезно-живописнымъ. Китайская живопись и китайская художественная промышленность, въ которыхъ главнымъ образомъ выразилось дальнѣйшее развитіе китайскаго искусства, всегда шли рука объ руку.

Китайская ваза періода Сіу-анъ-те, изъ собранія Дю-Сартеля въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

Періодомъ многосторонняго и пышнаго разцвѣта была для китайской живописи въ особенности первая половина владычества династіи Мингъ. Живописцы того времени отличались нестолько оригинальностью, сколько полнымъ обладаніемъ техническими средствами и областью изображеній, въ которой имъ приходилось выказывать свое мастерство. Наибольшею индивидуальностью отличаются за это время небольшія картины природы художниковъ Чьенъ-Чу (Чьенъ-че-тіена) и Піенъ-Вёнъ-тсина (Піенъ-кингъ-чао). Наиболѣе многосторонніе и выдающіеся мастера этой эпохи — Т'ангъ-Йинъ (Т'ангъ-Ліуйу), Чу-Йингъ (Ше-чоу), Тай-Тсинъ, Сіоу-Вёнъ, Линъ-Леангъ и У-Веи. Самымъ знаменитымъ изъ нихъ Фр. Гиртъ называетъ Т'ангъ-Йина, умершаго въ 1523 г., современника Рафаэлю Урбинскому. Его кисти принадлежитъ находящаяся въ музеѣ Грасси, въ Лейпцигѣ, картина, на которой опрятно написана въ свѣтлыхъ, ясныхъ тонахъ богиня неба съ дѣвочкою позади нея, парящая на драконѣ (см. хромолитогр. рисунокъ на отдѣльн. листѣ: „Богиня неба на драконѣ среди облаковъ"). Въ коллекціи Гирта, въ Мюнхенѣ, находится копія картины того же художника, изображающей амазонку Му-Ланъ, облекшуюся въ доспѣхи своего заболѣвшаго отца и вступающую, вмѣсто него, въ военную службу.

Во второй половинѣ владычества династіи Мингъ живопись постепенно утрачивала свою прежнюю свѣжесть, натуральность и непосредственность. Въ это время рисунокъ дѣлается болѣе вымышленнымъ, болѣе бездушнымъ, болѣе манернымъ; пріемъ письма становится болѣе робкимъ, прилизаннымъ и рутиннымъ. Художники спеціализируются

все больше и больше. Господствуетъ живопись неодушевленной природы, изображающая вѣтки цвѣтущихъ растеній, цвѣты, птицъ и бабочекъ. Лучшими мастерами по этой части считаются Лу-ки, Вангъ-и-пангъ и Чоу-че-ванъ. Уангъ-Ли-Пену, одному изъ подобныхъ съ ними художниковъ, принадлежитъ воспроизведенная у насъ на стр. 701 картина „Птички и піонъ", находящаяся въ коллекціи Британскаго музея.

Времена династіи Мингъ были блестящею порою китайскаго фарфороваго производства. При этой династіи выдѣлка фарфора стала настоящимъ національнымъ искусствомъ китайцевъ, изобрѣтеннымъ несомнѣнно ими и въ которомъ, также несомнѣнно, не превзошелъ ихъ никакой другой народъ. Изготовленіе пластическихъ изображеній боговъ, людей и животныхъ въ маломъ масштабѣ постоянно совершенствовалось одновременно съ улучшеніемъ производства сосудовъ. Съ точки зрѣнія исторіи искусства особенно важны украшенія фарфоровыхъ вазъ, иногда рельефныя, но чаще писанныя красками. Соотвѣтственно характеру тогдашней живописи, и здѣсь орнаментація состоитъ преимущественно изъ цвѣтовъ, птицъ и бабочекъ. Главными ея элементами являются піоны, хризантемы, магноліи, цвѣты лотоса, листья и вѣтки цвѣтущей мумы, вѣтви персиковаго и вишневаго деревьевъ съ цвѣтами, но чаще всего любимый китайцами бамбукъ. Плоскостная стилизація исполнена вообще мастерски, но безъ педантства. Изъ міра животныхъ, кромѣ птицъ и насѣкомыхъ, особенно часто берутся рыбы, раки и мелкія амфибіи, являющіяся въ перемежку съ растеніями; встрѣчаются также въ украшеніяхъ на большихъ вазахъ небывалыя символическія животныя, о которыхъ мы говорили (ср. стр. 687). Фигуры боговъ и людей, сцены изъ вседневной жизни, изъ легендъ, новеллъ и произведеній поэзіи, равно какъ и изображенія историческихъ событій и настоящіе ландшафты, появляются лишь постепенно на вазахъ извѣстнаго рода. Однажды достигнутое въ этомъ отношеніи, насколько это допускали средства исполненія, уже не утрачивалось. Такъ какъ въ послѣдующее время производились подражанія фарфоровымъ издѣліямъ даже съ императорскими марками (ніенгао), то нужно имѣть очень привычный глазъ для того, чтобы отличать настоящій старый фарфоръ отъ позднѣйшихъ поддѣлокъ.

Китайская ваза періода Чингъ-гоа, изъ собранія Бертелѐ, въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

Такіе изслѣдователи, какъ Дю-Сартель, Грандидьѐ и Бушель, согласно съ китайскими знатоками признаютъ періодъ Сіуанъ-те (1426—652 гг.) классической эпохой китайскаго фарфороваго производства. Для первыхъ лѣтъ этого періода характеристичны сосуды, на которыхъ до по-

ливы написаны синею краскою по бѣлому фону цвѣты, фигуры животныхъ или символическія изображенія. Ваза этого періода, представленная у насъ на страницѣ 702, находится въ коллекціи Дю-Сартеля, въ Парижѣ. Вскорѣ къ синей краскѣ присоединяется мѣдно-красная. Къ лучшимъ произведеніямъ этого періода принадлежатъ также вазы съ рельефными фіолетовыми изображеніями на фонѣ бирюзоваго цвѣта и бѣлыя вазы Тіенъ-пе.

Второй періодъ фарфороваго производства при династіи Мингъ называется именемъ императора Чингъ-гоа. Періодъ этотъ простирается отъ 1465 г. до 1522 г., а если соединить его съ періодомъ Кіа-тсинга, то и до 1579 г. Важнымъ нововведеніемъ было въ этомъ періодѣ употребленіе, на ряду съ раскрашиваніемъ синимъ цвѣтомъ по бѣлому фону, „пяти" или, какъ говорятъ китайцы, „многихъ" красокъ, которыя, по нанесеніи ихъ на фарфоръ, были подвергаемы легкому обжиганію. Грандидье полагаетъ, что зачатки этого способа росписи фарфоровыхъ издѣлій существовали еще при Сіуанъ-те, но что онъ былъ усовершенствованъ при Чингъ-гоѣ. Благодаря этому нововведенію, для живописи на вазахъ открылся просторъ, и она стала изображать въ большемъ размѣрѣ и лучше какъ человѣческія фигуры, такъ и ландшафты, стала передавать исторію и соперничать съ поэзіей. Развитіе формъ шло въ ней рука объ руку съ изобрѣтеніемъ удобопримѣнимыхъ красящихъ веществъ. Изображенная у насъ на стр. 703 ваза, находящаяся въ коллекціи Бертелѣ, въ Парижѣ, принадлежитъ этому періоду.

Китайская ваза періода Ванъ-Ли, изъ собранія Борелли, въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

Послѣдній періодъ, простирающійся отъ 1573 г. до конца династіи Мингъ, подобно предыдущему называется по имени перваго царствовавшаго въ немъ императора Ванъ-Ли. Бѣлыя вазы съ синею раскраскою теперь почти совершенно уступаютъ свое мѣсто пестрымъ. Зеленая краска до такой степени преобладаетъ въ многоцвѣтной раскраскѣ сосудовъ этого времени, что наиболѣе любимые изъ нихъ получили названіе „зеленой семьи". Фигурныя изображенія или ландшафты, которые изрѣдка, какъ и въ предыдущемъ періодѣ, помѣщались въ видѣ особыхъ, обрамленныхъ картинокъ среди цвѣточныхъ орнаментовъ, стали теперь иногда наполнять, особенно въ видѣ непрерывной полосы, всю шейку или брюшко вазы. Образцомъ такой орнаментаціи можетъ служить ваза изъ коллекціи Борелли, въ Парижѣ, изображенная на этой страницѣ.

Въ Европѣ, китайскія фарфоровыя вазы эпохи династіи Мингъ

можно видѣть главнымъ образомъ въ частныхъ французскихъ и англійскихъ собраніяхъ. Замѣчательные образцы произведеній этого рода имѣются также въ Британскомъ и въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеяхъ, въ Лондонѣ, а также въ берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ. Въ Америкѣ болѣе другихъ достойна вниманія коллекція такихъ вазъ, принадлежащая Вальтеру, въ Балтиморѣ, и превосходно описанная Бёшелемъ.

Бѣлая фарфоровая фигура богини Куанъ-йинъ. Съ оригинала, находящагося въ дрезденской коллекціи фарфора.

Династію Мингъ смѣнила въ 1644 г. нынѣ царствующая татарская династія Тсингъ или Манджу. При ней китайцы, въ отношеніи внѣшности, получили новый обликъ: ихъ принудили брить потатарски голову и носить косу. Въ духовномъ же отношеніи они шли все болѣе и болѣе на встрѣчу упадка, хотя татарскія государи столь же быстро, какъ и ихъ предшественники, усвоили себѣ китайскую культуру. Съ этого времени христіанскіе миссіонеры начали проповѣдывать въ Китаѣ религію любви. Европейское вліяніе, то вытѣсняемое, то допускаемое, но никогда не касавшееся самаго ядра китайства, стало отражаться во многихъ сторонахъ китайской духовной жизни и въ китайскомъ искусствѣ. Однако это вліяніе отнюдь не выказывалось въ тѣхъ художественныхъ произведеніяхъ, которыя китайцы исполняли по собственному почину и для себя, но проявлялось, съ одной стороны, въ никогда не удававшихся вполнѣ попыткахъ нѣкоторыхъ французскихъ художниковъ-іезуитовъ XVIII столѣтія пріучить китайцевъ къ европейской перспективѣ и къ европейской свѣтотѣни, или насадить у нихъ лиможскую эмальерную живопись, а съ другой стороны въ находчивости китайскихъ производителей фарфора, которые, какъ раньше работали для персидскаго вкуса въ персидскомъ стилѣ, а для сіамскаго въ сіамскомъ, такъ теперь, работая для вывозной торговли, въ достаточной степени приспособлялись къ европейскимъ требованіямъ.

Китайская тарелка періода Хангъ-ги изъ собранія Дю-Сартеля, въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

Китайская живопись на шелку или на бумагѣ постепенно приходила также въ упадокъ. Безчисленныя руководства, содержащія въ себѣ

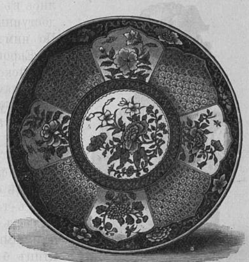
правила и наставленія относительно всѣхъ подробностей рисованія и живописи, избавляли китайскихъ художниковъ отъ труда изобрѣтать и наблюдать самимъ. Одна лишь техника представляла еще нѣкоторый интересъ, и дѣйствительно она до конца XVIII-го столѣтія стояла, можно сказать, на недосягаемой высотѣ. Увѣренность и деликатность рисунка иногда заставляетъ забывать манерность и поверхностность способа изображенія. Со средины XVII-го и до конца XVIII-го столѣтія въ Китаѣ было много художниковъ, пользовавшихся громкою извѣстностью; само собою разумѣется, что ихъ произведенія сохранились въ большомъ количествѣ и сдѣлались доступны европейскимъ коллекціонерамъ. По нимъ-то именно нерѣдко составляется въ Европѣ очень ошибочное мнѣніе о всей китайской живописи.

Левъ Фо, фіолетовая китайская фарфоровая фигура періода Хангъ-ги. Съ оригинала, находящагося въ дрезденской коллекціи фарфора.

Знаменитѣйшими живописцами религіозно-буддійскихъ сюжетовъ были: Тонгъ-таи-чуанъ, жившій во второй половинѣ XVII-го столѣтія, Кингъ-нонгъ и Лопингъ — въ XVIII столѣтіи. Въ области ландшафтной живописи, во всемъ этомъ періодѣ слѣдуютъ одинъ за другимъ Меи-Венъ-тингъ, Вангъ-му, Чангъ-чао, Гіангъ-му-че и Ченъ-пу-шу. Искуснѣйшими мастерами изображать цвѣты и птицъ были Іюнъ-шу-п'ингъ, прозванный Ченгъ-сю (1633—90), Ли-фангъ-ингъ и Ченъ-шу-піао. Д-ръ Фридрихъ Гартъ, въ Мюнхенѣ, владѣетъ замѣчательными этюдами цвѣтовъ, принадлежащими первому изъ этихъ мастеровъ и его пріемной дочери, Іюнъ-пингъ.

Точно также и во всѣхъ отрасляхъ прикладнаго искусства китайцы достигли наибольшаго успѣха въ теченіе послѣдней трети XVII-го и всего XVIII-го столѣтій. По крайней мѣрѣ при императорахъ Хангъ-ги (1662—1723), Юнгъ-чингѣ (1736—36) и Кіенъ-лонгѣ (1736—1796) чисто китайское искусство отличалось, одновременно со стремленіемъ угождать заграничнымъ требованіямъ, непревзойденнымъ ни однимъ изъ другихъ народовъ мастерствомъ въ изготовленіи бронзовыхъ издѣлій, украшенныхъ цвѣтною ячеистою эмалью, въ тонкихъ лакированныхъ работахъ и особенно въ фарфоровомъ производствѣ. Самою блестящею порою прикладнаго искусства въ Китаѣ, особенно фарфоровыхъ издѣлій, лучшіе знатоки до послѣдняго времени считали царствованіе Хангъ-ги. Прежде всего возродилось производство тонкаго бѣлаго фарфора, изъ котораго стали изготовляться не только предметы утвари и сосуды, но

и статуэтки Будды, богини Куангъ-йинъ (см. верхн. рис. на стр. 705) и святыхъ, въ родѣ тѣхъ, которыми богата дрезденская коллекція. Затѣмъ достигли высокаго совершенства вазы такъ называемаго „зеленаго семейства". На вазахъ этой категоріи, украшенныхъ цвѣтами, птицами, бабочками, размѣщенными съ большимъ вкусомъ, кромѣ преобладающаго зеленаго колера, встрѣчаются яркій ржавчинно-красный и нѣсколько синихъ, желтыхъ и фіолетовыхъ тоновъ. Какъ на образецъ подобныхъ издѣлій, можно указать на тарелку, изъ коллекціи Дю-Сартеля въ Парижѣ, изображенную у насъ на стр. 705. Особенною любовью пользовались зеленыя вазы съ большими историческими или религіозными изображеніями, пока, въ 1677 г., не были запрещены императорскимъ указомъ. Къ этому же времени относится начало производства вазъ „краснаго семейства". На ряду съ ними стали изготовляться снова сосуды съ синими рисунками по бѣлому фону и фарфоровые предметы, сплошь покрытые самыми роскошными красками: селадоновые, огненно-оранжевые, бирюзовые съ примѣсью фіолетовыхъ тоновъ, — произведенія, отличающіяся своеобразной красотой. Въ такомъ родѣ изготовлялись преимущественно фигуры львовъ-Фо (см. рис. на стр. 706) или собакъ Фо. Великолѣпнѣйшіе образцы подобного рода произведеній можно видѣть въ дрезденской коллекціи, большинство предметовъ которой вообще относится къ эпохѣ Хангъ-ги. Въ царствованіе Кіенъ-лонга (1736—96) выступаютъ на первый планъ „красное семейство" фарфоровыхъ вазъ и тарелокъ и рядомъ съ нимъ тонкій, изящный, состоящій почти изъ одной глазури „яично-скорлупный фарфоръ". Рис. на этой стр. изображаетъ тарелку „краснаго семейства", находящуюся въ собраніи Мессажѐ, въ Парижѣ. Только-что упомянутые два сорта фарфоровыхъ издѣлій изготовлялись съ давнихъ поръ, но только теперь они достигли совершенства. Однако чрезмѣрное обиліе ихъ орнаментаціи возвѣщаетъ наступленіе упадка, который и продолжается въ теченіе XIX-го столѣтія. Въ настоящее время, повидимому, отъ китайскаго искусства, какъ и ото всей вообще китайской культуры, уже нельзя ожидать новаго подъема.



Китайская фарфоровая тарелка періода Кіенъ-лонга, изъ собранія Мессажѐ, въ Парижѣ. По Дю-Сартелю.

5. Искусство Тибета и Кореи.

Какъ ни велика на европейскій взглядъ слабость китайскаго искусства, оно, благодаря своей опредѣленности и постоянству, равно какъ

и міровому значенію Небесной Имперіи, съумѣло предписать свои законы художествамъ сосѣднихъ странъ. При распространеніи своемъ на югъ, оно наткнулось на болѣе монументальное и болѣе сильное духомъ индійское искусство. Какъ уже было замѣчено выше (ср. стр. 667 и 671), въ Непалѣ оно проникло по крайней мѣрѣ въ архитектуру при устройствѣ оградъ, а въ Анамѣ и Тонкинѣ одержало побѣду надъ индійскимъ искусствомъ даже по всей линіи. Мы не можемъ входить здѣсь въ подробное разсмотрѣніе художественнаго обмѣна между Китаемъ и этими странами, но считаемъ необходимымъ указать на отношеніе китайскаго искусства съ одной стороны къ искусству Тибета, а съ другой къ искусству Кореи, имѣющее важность для исторіи восточно-азіятскаго искусства.

Съ Тибетомъ, самою высокою степною горною страною въ Старомъ Свѣтѣ, Китай во все продолженіе Среднихъ Вѣковъ велъ кровопролитную борьбу, окончившуюся признаніемъ китайскаго господства со стороны далай-ламы, по ученію о переселеніи душъ безсмертнаго бога и повелителя тибетцевъ. Въ духовномъ отношеніи, Тибетъ, измѣнившій около 1000 г. свой древній буддизмъ въ буддизмъ реформированный или въ ламаизмъ, вліялъ на Китай очевидно въ большей степени, чѣмъ Китай на него. И въ тибетскомъ искусствѣ можно указать больше такихъ элементовъ, которые перешли изъ него въ китайское, чѣмъ такихъ, которые заимствованы имъ изъ Китая. Впрочемъ, о древнѣйшемъ искусствѣ Тибета мы знаемъ еще очень мало. Тибетскую архитектуру не рѣшился охарактеризовать даже самъ Фергюссонъ. Во всякомъ случаѣ, судя по описаніямъ путешественниковъ, въ многоэтажныхъ, массивныхъ, увѣнчанныхъ куполами зданіяхъ тибетскихъ монастырей нѣтъ почти ничего китайскаго, а религіозныя картины и изваянія, привозимыя изъ Тибета въ Европу, если и имѣютъ что-либо общее съ китайскими, то единственно происхожденіе изъ одного и того же индійскаго источника. Главными изслѣдованіями въ этой области искусства мы обязаны опять-таки Грюнведелю, но и онъ даетъ скорѣе матеріалы, чѣмъ разъясненія. Въ тибетскихъ картинахъ, добытыхъ Грюнведелемъ, такъ сказать, почти дословно повторяются буддійскіе рельефы гандгарской школы. Съ другой стороны, этотъ ученый указалъ на то, что тогда какъ Китай держался въ изображеніяхъ Будды ихъ гандгарскаго типа, Тибетъ, равно какъ и Непалъ, сохранилъ для нихъ ортодоксальный древне-индійскій типъ. Настоящей жизни, по Грюнведелю, нѣтъ ни въ одномъ изъ образовъ огромнаго буддійскаго Пантеона всѣхъ этихъ сѣверныхъ школъ. Но весьма замѣчательно, что, въ противоположность Китаю, въ Тибетѣ развилось, на ряду со схематическимъ изображеніемъ боговъ, портретное искусство. „Портретъ великаго ламы Тибета — говоритъ Грюнведель — представляетъ собою въ высшей степени интересную реакцію противъ схематизма въ области изображеній боговъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ божественное облекается въ земную оболочку самымъ роскошнымъ образомъ; фигура остается схе-

матичной и не выходитъ изъ рамокъ канона (портретовъ Будды), но головы этихъ іерарховъ въ бронзахъ и миніатюрахъ религіознаго искусства по большей части исполнены на самомъ дѣлѣ художественно“. Примѣромъ того можетъ служить находящійся въ берлинскомъ музеѣ бронзовый портретъ одного великаго ламы, умершаго въ 1779 г. (см. рис. на этой стр.).

Въ Кореѣ, на сѣверо-востокѣ отъ Китая, мы видимъ совсѣмъ не то, что на юго-западѣ. Обитатели полуострова Кореи, подобно китайцамъ и японцамъ, занимая между ними средину, составляютъ вѣтвь великой монгольской расы. Подпадая политической зависимости то отъ Японіи, то отъ Китая, они въ духовномъ отношеніи издавна представляли собою лишь колонію китайской культуры. Эрнстъ Циммерманъ, основываясь на коллекціи Эдуарда Мейера въ Гамбургѣ, составилъ краткій обзоръ корейскаго искусства. Признано несомнѣннымъ, что это искусство, благодаря своему сильному чувству природы, обогатило китайскую орнаментальную живопись нѣкоторыми добавленіями и передало ее въ такомъ обогащенномъ видѣ японцамъ, которые, съ своей стороны, сообщили ей новыя, оригинальныя черты. Сама японская литература упоминаетъ о знаменитыхъ корейскихъ художникахъ, бывшихъ высоко чтимыми учителями японцевъ почти во всѣхъ отрасляхъ искусства. Но нисколько не выяснено, какимъ образомъ совершилась означенная передача. Фр. Гиртъ высказываетъ предположеніе, которое однако остается до сей поры не болѣе, какъ предположеніемъ, что верхне-азіятскій буддійскій живописецъ И-сёнгъ (ср. стр. 695), котораго корейцы называютъ своимъ учителемъ, еще въ 632 г. занесъ въ Корею чрезъ Китай особое, отличное отъ китайскаго, направленіе живописи, пересаженное отсюда въ Японію. Циммерманъ приходитъ къ тому заключенію, что „при разсмотрѣніи всѣхъ этихъ вопросовъ вращаешься въ области гипотезъ, какъ это столь часто бываетъ на нетвердой почвѣ восточно-азіятскаго искусства“.

Бронзовая портретная фигура великаго ламы, въ берлинскомъ музеѣ. По Грюнведелю.

Прежде всего было бы желательно распознавать съ точностью уклоненія корейскаго искусства отъ его родоначальника, китайскаго искусства. Но уже и въ этой задачѣ мы встрѣчаемся съ трудностями. Нельзя утверждать, чтобы корейская архитектура отличалась чѣмъ-либо су-

щественнымъ отъ китайской. Въ области скульптуры также не можетъ быть рѣчи объ особенной самостоятельности корейцевъ. Громадныя, въ 20 метровъ вышиной, круглыя фигуры, вырубленныя изъ естественныхъ скалъ, встрѣчающіяся въ Кореѣ, считаются буддійскими и, слѣдовательно, не относятся къ національно-корейскимъ произведеніямъ. Относительно корейской живописи въ крупныхъ размѣрахъ намъ извѣстно только то, что картины, находящіяся въ корейскихъ храмахъ, исполнены въ Японіи. Корейское искусство знакомо намъ преимущественно по мелкимъ его продуктамъ. Такъ о корейской живописи въ небольшомъ размѣрѣ можно получить понятіе по ея образцамъ, попавшимъ въ европейскія коллекціи. Она является на всякаго рода предметахъ, какіе только можно себѣ представить. Специфически корейскимъ надо признать въ ней стремленіе къ непосредственному подражанію природѣ. Уже въ живописи на вѣерахъ коллекціи Мейера, обнимающей собою всю область сюжетовъ китайскаго малаго искусства, „обнаруживается, какъ говоритъ Циммерманъ, исконный характеръ корейскаго художественнаго чутья, отрадность наивныхъ изображеній природы, проистекающая отъ отрадности возбуждаемыхъ ею впечатлѣній“. Украшеніе въ мѣстѣ прикрѣпленія къ вѣеру ручки, состоящее изъ сплетенія вѣтокъ и птицъ, признается національно-корейскимъ.

Далѣе, спеціально корейскими считаются, напр., небольшіе желѣзные, выложенные серебромъ ящички, прямоугольныя поверхности которыхъ то украшены въ срединѣ обрамленнымъ линіями корейскимъ гербомъ, двумя рыбами, заключенными въ кругѣ, то ничѣмъ неограниченными изображеніями животныхъ и цвѣтовъ въ самомъ причудливомъ соединеніи. Національно-корейскимъ является также серпентинъ, который, подобно нефриту въ Китаѣ, служитъ для издѣлій разнаго рода; наконецъ, національнымъ характеромъ отмѣчены въ особенности нѣкоторыя изъ произведеній корейской керамики. Такъ какъ корейское фарфоровое производство въ самой Кореѣ было почти совсѣмъ уничтожено японскимъ завоевателемъ Гидейоши (1582 г. до Р. Х.), перевезшимъ въ Японію корейскихъ гончаровъ и корейскіе товары, то въ Кореѣ встрѣчаются только древнѣйшія фарфоровыя издѣлія. Старые сосуды съ свѣтлозеленой глазурью напоминаютъ китайскіе селадоны. Тѣ изъ нихъ, которые, судя по коричневому цвѣту ихъ излома, сдѣланы не изъ настоящаго фарфора, украшены инкрустированными подъ поливою черными на бѣломъ фонѣ хризантемами и иными цвѣтами, цаплями, плакучими ивами и другими небольшими, взятыми изъ природы изображеніями, чуждыми китайцамъ и по техникѣ, и по натуральности формъ. Драгоцѣнные корейскіе сосуды цвѣта сливокъ, украшенные подъ поливою нѣжнымъ впалымъ рельефомъ, изображающимъ широколистные цвѣты, считаются прототипами японскаго сатсумскаго фаянса. Настоящій корейскій фарфоръ съ голубою по бѣлому живописью сверхъ или подъ поливою отличается нѣкоторыми особенностями, какъ напр. употребленіемъ

прямолинейныхъ плоскостей или сквозного рельефа. Изъ нѣкоторыхъ своеобразныхъ формъ сосудовъ особенно замѣчательны чаши, компонованныя цѣликомъ какъ пластическіе ландшафты: въ серединѣ — коричневое болото съ черепахами и крабами, а кругомъ него, по краямъ, — круто поднимающіяся вершины горъ синяго цвѣта. Прямо къ Японіи приводитъ насъ такъ называемая чайная посуда ракайяки, знаменитая своею способностью сохранять чай теплымъ. Такая посуда уже давно выдѣлывалась въ Японіи и, повидимому, вообще сохранилась только въ этой странѣ.

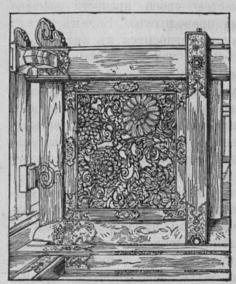
III. Японское искусство.

1. Введеніе. Главныя черты японскаго искусства.

Японія, вытянутый въ длину архипелагъ вулканическихъ острововъ, отдѣляющій на сѣверо-востокѣ Азіи Японское и Китайское моря отъ Тихаго океана, по своему географическому положенію, по своему климату и по свойствамъ своей почвы принадлежитъ къ числу благодатнѣйшихъ изъ странъ, какъ-бы предопредѣленныхъ судьбою для пышнаго расцвѣта человѣческой культуры. Островъ Ниппонъ, „Страна восходящаго солнца", которую сама природа отмѣтила огромной снѣжной пирамидой горы Фуджи (Фуджино-яма), вышиною почти 4000 метровъ, омываемая темно-синимъ океаномъ, глубоко врѣзывающимся въ ея берега своими бухтами, сплошь одѣта роскошной растительностью, въ каждое время года являющейся въ новомъ своеобразномъ блескѣ, и изобилуетъ вообще красотами природы, дѣйствующими на воспріимчиваго человѣка, возвышающими его духъ и вызывающими въ немъ художественное настроеніе. И дѣйствительно, японцы, племя монгольскаго происхожденія, покорившее въ доисторическія времена первобытное населеніе главныхъ изъ этихъ благословенныхъ острововъ, айновъ, и оттѣснившее ихъ къ сѣверу, съумѣли выказать въ необычайномъ сочетаніи свое чувство природы и художественное чутье.

Европа познакомилась съ японскимъ искусствомъ всего лѣтъ семьдесять тому назадъ, и его быстрое распространеніе въ ней было настоящимъ тріумфомъ. Во всѣхъ ея краяхъ оно не только нашло себѣ страстныхъ поклонниковъ и щедрыхъ на похвалы почитателей, но и оказало свое вліяніе на ходъ европейскаго искусства и особенно на европейскую художественную промышленность. При этомъ наши знатоки, художники и коллекціонеры, по крайней мѣрѣ еще до недавняго времени, въ такой же мѣрѣ унижали китайское искусство, въ какой превозносили японское; но это происходило въ большинствѣ случаевъ отъ невѣрныхъ предположеній и прежде всего отъ того, что японское искусство сдѣлалось извѣстно Европѣ гораздо лучше, чѣмъ древне-китайское. Въ Японіи древнѣйшія произведенія искусства по большей части не дѣлались, какъ въ Китаѣ, жертвою духа разрушенія, сопрово-

ждавшаго перемѣны династій. Японцы не старались, подобно китайцамъ, сколь возможно скрывать отъ глазъ европейцевъ художественныя сокровища, хранившіяся въ ихъ храмахъ, дворцахъ и публичныхъ коллекціяхъ, но охотно открывали къ нимъ доступъ, по крайней мѣрѣ со времени государственнаго переворота 1868 года. Мало того, въ первыя десятилѣтія, слѣдовавшія за этимъ переворотомъ, японцы одно время до такой степени пренебрегали древними произведеніями своего національнаго художественнаго творчества, что щедрой рукой раздавали ихъ европейскимъ собирателямъ. Благодаря этому, въ американскія и европейскія коллекціи попали тысячи мелкихъ издѣлій японской пластики, японскихъ свитковъ, картинъ, альбомовъ съ рисунками, хромоксилографій. Въ Европѣ, уже въ 1830 г., Лейденъ владѣлъ собраніемъ болѣе чѣмъ восьмисотъ японскихъ свитковъ рисунковъ. Въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, съ 1882 г. образовалась коллекція въ двѣ тысячи японскихъ и китайскихъ картинъ и цвѣтныхъ гравюръ. Съ того же времени въ берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ существуетъ коллекція двухсотъ образцовъ японской живописи. Въ Парижѣ особенно богаты сокровищами японской художественной промышленности и японскаго полихромнаго гравированія на деревѣ нѣкоторыя частныя коллекціи (Гонза, Бинга, Вевера и др.), а также музей Гимѐ. Много любопытнаго по той же части содержатъ въ себѣ берлинскій и дрезденскій кабинеты гравюръ, а гамбургскій художественно-промышленный музей можетъ гордиться своимъ собраніемъ образцовъ японскаго искусства всякаго рода. Но самымъ большимъ ихъ количествомъ обладаетъ Америка. Ея частныя коллекціи (напр. Морзе въ Чикаго, Вандербильта въ Нью-Іоркѣ, Феноллозы, въ Бостонѣ) такъ обширны, что не поддаются обзору. Огромнѣйшая въ мірѣ японская коллекція находится въ бостонскомъ музеѣ of Fine Arts: въ ней заключаются свыше четырехсотъ стѣнныхъ ширмъ, четыре тысячи картинъ и десять тысячъ гравюръ царства восходящаго солнца. Завѣдывающій этимъ музеемъ, Э.-Ф. Феноллоза, въ теченіе двѣнадцати лѣтъ стоявшій во главѣ художественныхъ учрежденій Японіи, считается наилучшимъ знатокомъ и усерднѣйшимъ изслѣдователемъ японскаго искусства


Японская загородка двери, орнаментированная хризантемами, въ одномъ изъ храмовъ Кіото. По Бринкману.

Должно замѣтить, что это искусство представлено лучше, чѣмъ

китайское, не только въ нашихъ музеяхъ, но и въ нашей литературѣ; старинное сочиненіе Зибольда „Nippon" до сей поры еще достойно прочтенія, въ послѣднія же десятилѣтія явились обстоятельные труды объ японскомъ искусствѣ Гонза, Андерсона, Бинга, Бринкмана и Мюнстерберга, монографіи Фенοллозы, Эдм. де-Гонкура, Г. Гирке, Т. Дюрè Карла Мадсена и В. фонъ-Зейдлица, способствовавшіе нашему ближайшему и точному знакомству съ искусствомъ Японіи.

Чѣмъ дальше подвигается изслѣдованіе исторіи японскаго и китайскаго искусствъ, тѣмъ становится очевиднѣе, что японское искусство всѣхъ прежнихъ столѣтій бо̀льшею частью своей прелести обязано китайскому искусству, своему безспорному прародителю. Еще въ 1822 г., Т. Дюрè утверждалъ, что японское искусство относится къ китайскому, какъ римское къ греческому; то же самое находилъ и Фр. Гиртъ. Феноллоза, страстный поклонникъ древней Японіи, въ 1884 г. выразился, что мы нисколько не ошибемся, если будетъ считать, что въ японской живописи все—китайскаго происхожденія, разумѣется, за исключеніемъ немногихъ, но иногда великолѣпныхъ національно-японскихъ уклоненій. Попытки нѣкоторыхъ французскихъ ученыхъ, предоставить въ развитіи японскаго искусства главную роль непосредственнымъ индійскимъ и персидскимъ вліяніямъ, надо признать неудачными.

Какъ бы то ни было, нѣтъ ничего неслыханнаго въ томъ, что дочь оказывается прекраснѣе ея матери. Если бы даже китайское искусство было такъ же доступно для изученія, какъ японское, мы вѣроятно остались бы все-таки при томъ мнѣніи, что это послѣднее искусство отличается отъ перваго болѣе глубокимъ чувствомъ природы, болѣе тонкимъ пониманіемъ красокъ, болѣе изящнымъ вкусомъ, болѣе добродушнымъ юморомъ. Въ частности, китайцамъ можно отдать пальму первенства въ обработкѣ твердыхъ камней, въ производствѣ фарфора, въ ячеисто-эмальерномъ дѣлѣ, а японцамъ — въ лакированныхъ издѣліяхъ, въ хромоксилографіи, въ мелкихъ художественно-металлическихъ работахъ. Вообще съ достаточной ясностью видно, что въ японскомъ художественно-ремесленномъ производствѣ искусство и требованія жизни соединены между собою еще тѣснѣе и осмысленнѣе, чѣмъ въ китайскомъ. Искусство и ремесло нигдѣ не находятся въ такой неразрывной взаимной связи, какъ въ Японіи. Гонзъ правъ, выставивъ въ началѣ своего большого сочиненія объ японскомъ искусствѣ фразу: „Японцы — первые орнаментисты въ мірѣ". Но также и чувство природы, и чувство стиля нигдѣ не связаны между собой столь неразрывно, какъ въ японскомъ искусствѣ, и благодаря тѣсному соединенію этихъ чувствъ, которыя въ крови у ихъ мастеровъ, японцы должны быть признаны однимъ изъ самыхъ художественныхъ народовъ на всемъ земномъ шарѣ, откуда ни вела бы исторія происхожденіе ихъ искусства.

И такъ, японская орнаментика, въ своихъ основныхъ чертахъ и

главныхъ составныхъ частяхъ, возрасла на китайской почвѣ. Хотя въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, нѣтъ недостатка въ игрѣ геометрическими линіями, въ узорахъ, состоящихъ изъ свастики и меандра, въ причудливо изогнутыхъ и прерывистыхъ орнаментальныхъ мотивахъ, однако и здѣсь такъ же, какъ и тамъ, главное составляютъ животныя и растительныя формы, нерѣдко тѣсно соединенныя между собою. Изъ животныхъ, въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, особенной любовью пользуются пернатые обитатели воздушныхъ пространствъ, а затѣмъ — чешуйчатые и панцырные обитатели морей, и наконецъ, амфибіи и насѣкомыя. Представителями флоры являются и въ Японіи преимущественно бамбукъ и вѣтви пиніи, весенніе цвѣты, піоны и хризантемы (см. рис. на стр. 712), и всѣ соглашаются съ тѣмъ, что японцы умѣютъ распредѣлять на орнаментируемой поверхности свои болѣе или менѣе стилизованные животные и растительные мотивы еще съ бо́льшею ловкостью, еще съ меньшею заботою о строгой симметріи, чѣмъ китайцы. Но рядомъ съ реальнымъ міромъ животныхъ, и у нихъ являются унаслѣдованныя отъ Китая фантастическія существа: драконъ, фениксъ, сказочный олень и т. п.; главную роль играетъ драконъ, хотя и не служитъ символомъ императорской власти, какъ въ Китаѣ, а потому имѣетъ не по пяти, какъ китайскій императорскій драконъ, а только по три когтя на каждой лапѣ (см. рис. на этой стр.). Символъ императорской власти въ Японіи — стилизированный цвѣтокъ хризантемы, расправленный въ видѣ колеса, подобіе дневного свѣтила, озаряющаго своими лучами Страну восходящаго солнца.

Задняя сторона стариннаго японскаго металлическаго зеркала изъ Нары. По Андерсону.

Японское зодчество, еще больше, чѣмъ китайское, сводится къ плотничьему дѣлу. Каменныя стѣны въ японскихъ постройкахъ составляютъ рѣдкость. Въ этихъ постройкахъ все — деревянное. Прочныхъ стѣнъ часто совсѣмъ не имѣется. Даже вмѣсто наружныхъ стѣнъ нерѣдко встрѣчаются подвижныя стѣнки, которыя можно по желанію вставлять или удалять. Внутри домовъ, вмѣсто нихъ, довольствуются разборными перегородками и ширмами. Характерно-японская черепичная крыша, сильно выступающая своими краями впередъ, бываетъ

поддерживаема цѣлымъ лабиринтомъ деревянныхъ подпорокъ въ видѣ бра. Крыши жилыхъ домовъ, равно какъ и древнихъ храмовъ Шинто, — обыкновенно прямолинейныя. Однако буддійское храмоздательство занесло въ Японію, вмѣстѣ съ многоярусными башнями пагодъ, также и китайскія крыши съ загнутыми кверху краями (см. рис. на этой стр.), а отъ буддійскихъ храмовъ такія крыши впослѣдствіи были заимствованы и

Японскій храмъ близъ Осаки. Съ фотографіи.

другими постройками. Въ японскихъ жилыхъ домахъ и древнихъ храмахъ Шинто мы видимъ во всей его красотѣ натуральный цвѣтъ дерева, иногда, въ поддерживающихъ что-либо и несущихъ на себѣ грузъ мѣстахъ, обложеннаго бронзою. Величайшая чистота и точность столярной и токарной работы, пригонки шиповъ и гвоздей, при которой послѣдніе часто бываютъ отдѣланы художественно, изящество декоративной рѣзьбы, кропотливая, выполненная съ удивительною любовью обработка всѣхъ частностей, нерѣдко сообщаютъ простымъ плотничьимъ постройкамъ подобнаго рода характеръ вполнѣ законченныхъ художе-

ственныхъ произведеній. Но тамъ, гдѣ принято прибѣгать къ окраскѣ, какъ напр. въ буддійскихъ зданіяхъ, она—теплѣе и гармоничнѣе, нежели въ Китаѣ. Японскія торіи, символическія простыя ворота передъ храмами, не похожія на китайскія паи-лу, сохранили старинную деревянную конструкцію. Два вертикальныхъ столба связаны между собой сверху двумя поперечными бревнами. Какъ на исключеніе, можно указать только на большое торіи храма Іейаса, въ Никко, сдѣланное изъ камня и бронзы (см. рис. на этой стр.). Наконецъ, японское зодчество, подобно китайскому, имѣетъ наклонность соединять многія помѣщенія въ одно

Торіи храма Іейаса въ Никко. Съ фотографіи.

органическое цѣлое. Если есть надобность въ нѣсколькихъ залахъ, онѣ устроиваются другъ подлѣ друга, въ видѣ особыхъ домовъ; большія сооруженія такого рода, соединенныя въ одно поразительно красивое цѣлое однимъ общимъ великолѣпнымъ садомъ, обыкновенно расположены не столь чопорно-симметрично, какъ въ Китаѣ. Что̀ всего прелестнѣе въ японской архитектурѣ, такъ это именно великолѣпіе парковъ при большихъ храмахъ и дворцахъ, съ высокими, цвѣтущими кустарниками, со скалами, водопадами и фонтанами, съ пьедесталами для свѣтильниковъ и статуями; эти парки можно было бы назвать произведеніями ландшафтной архитектуры, хотя и въ другомъ, но, быть можетъ, въ болѣе точномъ смыслѣ слова, чѣмъ индійскія сооруженія въ скалахъ (ср. стр. 658).

Въ японской крупной пластикѣ мы находимъ также только многочисленные священные о̀бразы буддизма, и притомъ всегда въ строго-фронтальномъ положеніи, тогда какъ всѣ прочія скульптуры одного

съ ними времени и болѣе раннія, даже древнѣйшія изъ сохранившихся, отличаются полной свободой всѣхъ мотивовъ движенія. Японскія изображенія Будды имѣютъ гандгарскій типъ, приданный эллинизмомъ древне-индійскому. Окольный путь чрезъ Китай и Корею, который прошла религіозная крупная пластика Японіи, такимъ образомъ не изгладилъ признаковъ первоначальнаго происхожденія этой отрасли искусства. Наконецъ, замѣчательно, что въ Японіи сохранились величайшія въ мірѣ бронзовыя статуи Будды, даже болѣе огромныя, чѣмъ въ Китаѣ, — доказательство стремленія японцевъ смѣло справляться съ крупными задачами.

Японское нецке въ видѣ улитки, произведеніе Тадатоши, въ собраніи Бинга. По Гонзу.

Что касается до японской мелкой пластики, то о ней можно написать многіе листы и цѣлые тома. Ни въ одной изъ художественныхъ отраслей до такой степени, какъ въ этой, не выказываютъ японцы всей тонкости своего чувства пластичности, своего умѣнья пользоваться формами природы и стильно приспособлять ихъ къ назначенію произведенія. Объ этомъ свидѣтельствуютъ издѣлія изъ всевозможныхъ матеріаловъ, изъ бронзы и желѣза, изъ дерева и слоновой кости, изъ обожженой глины, лакированныя работы, вещи, исполненныя какъ изъ нѣсколькихъ различныхъ матеріаловъ, такъ и различными способами, и живопись, примѣняемая въ такомъ видѣ и съ такимъ вкусомъ только одними японцами. Это — то небольшія статуэтки и группы, неимѣющія опредѣленныхъ смысла и назначенія, — японцы называютъ такія вещи „окимоно", — то всякаго рода обиходные предметы, изъ которыхъ особеннымъ уваженіемъ нашихъ коллекціонеровъ пользуются эфесныя чашки мечей и „нецке", носимыя на поясахъ для пристегиванія къ нимъ всякаго рода предметовъ. На нихъ мы находимъ изображенія людей, животныхъ и растеній, то самихъ по себѣ и въ одиночку, то въ ихъ вседневныхъ взаимныхъ отношеніяхъ, передаваемыхъ добродушно и съ юморомъ, — небольшія художественныя вещи, отличающіяся тонкимъ чувствомъ природы и поэтическимъ настроеніемъ. Бездна прилежанія, внушеннаго любовью къ дѣлу, бездна творческой фантазіи, бездна индивидуальной художественной свѣжести проявляются въ этихъ чисто-японскихъ произведеніяхъ. Какъ тщательно избѣгаетъ японецъ острыхъ

Японская чашка меча съ журавлями, въ гамбургскомъ художественно-промышленномъ музеѣ. По Бринкману.

угловъ, изготовляя нецке, въ виду его назначенія! Съ какимъ вкусомъ располагаетъ онъ на чашкѣ меча сквозной или накладной работы фигуры растеній или животныхъ, особенно лангустъ, рыбъ, змѣй, принаравливая ихъ къ круглотѣ издѣлія! Объ этомъ могутъ дать понятіе наши рисунки на стр. 717, изъ которыхъ одинъ изображаетъ нецке въ видѣ улитки, работу Тадатоши (изъ коллекціи Бинга, въ Парижѣ), а другой — чашку меча съ фигурами журавлей (изъ гамбургскаго художественно-промышленнаго музея). Бринкманъ пишетъ: „Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что работникъ по металлу, желая изобразить на кованной желѣзной чашкѣ меча любимый кустъ нантовъ, исполняетъ на ней инкрустаціей золотыя вѣтки и листья; но онъ снабжаетъ эти вѣтки красными ягодами, для чего вырѣзываетъ въ желѣзѣ впадины и помѣщаетъ въ нихъ жемчужины или кораллы. Или же онъ помѣщаетъ на желѣзной пластинкѣ изображеніе саранчи, одного изъ символовъ воинскаго мужества, исполненное изъ разноцвѣтныхъ металловъ, и для того, чтобы сдѣлать выразительнѣе зеленоватые, блестящіе, выпученные глаза этого насѣкомаго, вставляетъ въ его голову кусочки отшлифованнаго малахита. Или, наконецъ, онъ передаетъ пестроту осеннихъ листьевъ тыквы, вставляя въ бронзовую или золотую чеканенную пластинку кусочки пестраго перламутра. Точно также поступаетъ рѣзчикъ такъ называемыхъ нецке, когда дѣлаетъ изъ слоновой кости лица и руки у деревянныхъ куколъ, или на вѣточкѣ хризантемъ, вырѣзанной изъ чернаго дерева, помѣщаетъ серебряные кружки цвѣтовъ въ вѣнкѣ изъ черныхъ крайнихъ цвѣтовъ, или на листѣ лотоса, вырѣзанномъ изъ дерева, укрѣпляетъ металлическую лягушку выбивной работы, или оживляетъ выточенный изъ дерева сосудъ, изображающій старый стволъ сосны, небольшими золотыми и серебряными муравьями“.

Собственно японскую живопись, если не касаться послѣдняго развитія ея народной школы, вообще нельзя охарактеризовать иначе, чѣмъ ея прародительницу, китайскую живопись. Многія изъ знаменитѣйшихъ японскихъ картинъ — на европейскій взглядъ, не больше, какъ черные рисунки, исполненные кистью и тушью. Слѣды происхожденія живописи картинъ отъ иллюстрацій въ рукописяхъ не изгладились при ея переходѣ чрезъ Японское и Китайское моря. Японскіе источники даютъ намъ возможность прослѣдить каллиграфическій основной характеръ японской, равно какъ и китайской живописи во всѣхъ ея измѣненіяхъ. На основаніи одного изъ такихъ источниковъ, Андерсонъ познакомилъ насъ съ десятью классическими родами каллиграфическаго рисованія кистью, о которыхъ мы говорили въ предыдущей главѣ (ср. стр. 684). Линіи тонкія, одинаковой ширины, спокойно и безъ всякаго нажима идущія по контурамъ фигуръ, характеризуютъ пріемъ рисованія перваго рода (см. рис. на стр. 719, фиг. *a*); во второмъ родѣ, контурныя линіи имѣютъ видъ короткихъ штриховъ, ломающихся подъ острыми или тупыми углами, съ толстыми клинообразными нажи-

мами (фиг. *б*); въ третьемъ родѣ, линіи — округлыя, съ бо̀льшими или меньшими утолщеніями, смотря по требованіямъ рисунка (фиг. *в*), и т. д. Японскіе историки искусства умѣютъ классифицировать всѣхъ извѣстныхъ китайскихъ и японскихъ художниковъ на основаніи этихъ различій, которыя, впрочемъ, обнаруживаются только въ исполненіи костюмовъ. Послѣ сказаннаго, едва ли необходимо еще разъ утверждать, что многокрасочная японская живопись, опять-таки если не принимать въ разсчетъ попытокъ, сдѣланныхъ въ послѣднюю великую эпоху, страдаетъ такъ же, какъ и китайская, отсутствіемъ тѣней и рефлексовъ, недостаткомъ свѣтотѣни, погрѣшностями противъ анатоміи и перспективы. Тѣла фигуръ повсюду умышленно представляются плоскими.

Три первыя манеры китайско-японскаго рисованія. По Андерсону.

Отдѣльныя японскія картины, подобно китайскимъ, имѣютъ форму свитковъ, которые вѣшаются на стѣны развернутыми сверху внизъ (пояпонски они называются „какемоно"), или настольныхъ свитковъ, развертываемыхъ справа налѣво (пояпонски — „макимоно"); кромѣ такихъ картинъ, и у японцевъ бываютъ складывающіяся зигзагомъ и образующія нѣчто въ родѣ альбома. Неподвижныя части стѣнъ въ храмахъ, дворцахъ и жилыхъ домахъ рѣдко украшаются картинами; чаще ихъ помѣщаютъ на стѣнахъ, раздвигающихся на подобіе ставень, а еще чаще онѣ встрѣчаются на подвижныхъ стѣнахъ, которыя, имѣя видъ складныхъ или нескладывающихся ширмъ, составляютъ важную принадлежность японской домашней утвари. Подобныя ширмы иногда были расписываемы величайшими художниками.

Какъ переводы живописи въ другія техническія отрасли, прежде всего достойны вниманія лакированіе, вышиваніе, живопись на вазахъ и рѣзьба по дереву. Японскія издѣлія этихъ четырехъ родовъ принадлежатъ къ совершеннѣйшимъ въ своемъ родѣ. Художники-лакиров-

щики умѣютъ, нисколько не жертвуя тонкостью отдѣлки плоскаго или рельефнаго изображенія, усиливать его декоративное впечатлѣніе употребленіемъ для него золота, серебра, перламутра, слоновой кости или коралла. Чернильница изъ коллекціи Гонза въ Парижѣ (см. рис. на этой стр.) украшена изображеніемъ цѣлаго роя стрекозъ, исполненныхъ изъ олова и перламутра и вправленныхъ въ черный лакъ. Вышивальщики, воспроизводя очаровательныя картины природы съ великолѣпнымъ настроеніемъ при помощи разноцвѣтнаго шелка на шелковой ткани (фукусса), иногда берутся за кисть съ цѣлью усилить впечатлѣніе изображеннаго. Японскіе гончары, въ противуположность китайскимъ живописцамъ по фарфору и ихъ подражателямъ въ японской провинціи Гиценъ, достигаютъ эффектности смѣлымъ и широкимъ пріемомъ исполненія своихъ декоративныхъ картинъ природы въ простыхъ, гармоничныхъ краскахъ. Хромоксилографія составляетъ до такой степени важную отрасль въ новѣйшемъ народномъ японскомъ искусствѣ, что даже великіе мастера задумывали многія и лучшія свои изображенія съ тѣмъ, чтобы они были первоначально воспроизводимы въ большомъ количествѣ экземпляровъ посредствомъ печатанія съ нѣсколькихъ досокъ (см. прил. рис. на отдѣльн. листѣ: „Японская хромоксилографія Гаронобу“).

Японская чернильница съ инкрустаціей. По Гонзу.

2. Японское искусство съ VI-го и до XV-го столѣтія по Р. Х.

Въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, буддизму, выродившемуся въ культъ идоловъ и занесенному изъ Кореи черезъ море приблизительно въ VI-мъ вѣкѣ по нашему лѣтосчисленію, предшествовала древне-національная религія, обходившаяся безъ священныхъ изображеній. Но объ исторіи до-буддійскаго искусства Японіи не можетъ быть рѣчи. Древняя „религія Шинто“, постепенно превратившаяся изъ первоначальнаго поклоненія природѣ въ культъ предковъ, начала создавать идоловъ не прежде того, какъ амальгамировалась съ буддійскими и таоистическими воззрѣніями, и, чтобы сохраниться, должна была вступить въ мирное состязаніе съ ученіемъ великаго основателя религіи береговъ Ганга; оригинальныхъ образцовъ ея чрезвычайно простыхъ храмовъ, почти не отличавшихся отъ хижинъ аиновъ, не могло дойти до насъ уже потому, что религія предписывала время отъ времени разрушать эти небольшія святилища Шинто и строить, вмѣсто нихъ, новыя въ прежнемъ родѣ.

Такъ знаменитѣйшее изъ святилищъ Шинто (Мійя) въ Японіи, храмъ въ Иссе, впервые сооруженное въ І-мъ вѣкѣ по Р. Х., несмотря на всѣ позднѣйшія его перестройки сохранило свою древнюю основную форму и свои прежніе размѣры. Эта простая маленькая постройка изъ бревенъ, вбитыхъ своими концами въ землю, съ прямолинейною крышею, сильный выступъ которой впередъ осѣняетъ обходъ вокругъ святилища, съ высоко выдающимися надъ крышею въ видѣ роговъ концами щипцовыхъ стропилъ, даетъ нѣкоторое понятіе о первоначальномъ японскомъ искусствѣ, находившемся на высшемъ уровнѣ искусства первобытныхъ народовъ, какой только намъ извѣстенъ.

Исторія развитія искусства въ Японіи имѣетъ болѣе очевидную связь съ внутренними переворотами въ ея политической исторіи, чѣмъ съ фазами исторіи ея религіи. До XVIII-го столѣтія японское искусство было аристократическимъ. Самые роды японскихъ художниковъ, дѣятельность которыхъ, заключенную въ опредѣленное художественное русло, можно иногда прослѣдить въ продолженіи многихъ столѣтій, были всѣ дворянскіе, въ которыхъ искусство по большей части передавалось изъ поколѣнія въ поколѣніе. Цвѣтущіе періоды японскаго искусства совпадаютъ съ процвѣтаніемъ извѣстныхъ династій, выдающіеся члены которыхъ не только заставляли искусство служить себѣ, но и сами довольно часто упражнялись въ немъ.

Деревянный „храмовый стражъ" въ Нарѣ. По Андерсону.

Провинція Ямато была главной ареной исторіи государственнаго, духовнаго и художественнаго развитія Японіи. Нара, древняя столица этой провинціи, была мѣстопребываніемъ микадо (императора, тенно) до тѣхъ поръ, пока императоръ Куанмунъ (782—806 гг.) не перенесъ своей резиденціи въ Кіото. IX-ое столѣтіе, въ которомъ Нара и Кіото процвѣтали одновременно, было первымъ цвѣтущимъ періодомъ японскаго искусства.

X-ое столѣтіе въ Японіи можно назвать временемъ рыцарства. Знатные дворянскіе роды (дайміо) Таира и Минамото, предшественниками которыхъ были Фусивара, вели изъ-за преобладанія кровавыя распри между собою и съ императоромъ. Эти распри привели къ тому, что одинъ изъ рода Минамото, Іоритомо, получилъ отъ императора званіе главнокомандующаго (согуна) съ правами верховной свѣтской власти и въ 1184 г. основалъ въ Камакурѣ, на берегу морской бухты, у подножія священной горы Фуджи-но-яма, вторую столицу, равную императорской резиденціи Кіото. Съ этого времени и до 1868 г. согуны (тайкуны) были дѣйствительными, а микадо лишь фиктивными повели-

телями Японіи. XII-ое столѣтіе, въ которомъ возникъ этотъ дуализмъ, было вторымъ цвѣтущимъ періодомъ японскаго искусства.

Эпоха наиболѣе просвѣщенныхъ и неравнодушныхъ къ искусству согуновъ, происходившихъ изъ фамиліи Ашикага, падаетъ на наши XV-ое и XVI-ое столѣтія. Согунъ Іошимаса изъ названной фамиліи, умершій въ 1489 г., самъ былъ извѣстенъ, какъ живописецъ. Его время — третій цвѣтущій періодъ японскаго искусства.

Послѣ рода Ашикаги процвѣлъ родъ Токугава. Согунъ Іеіасъ (ум. въ 1616 г.) изъ этого рода перенесъ резиденцію согуновъ изъ Камакуры въ Іеддо. Гонзъ рѣшительно утверждаетъ, что первое столѣтіе согунства фамиліи Токугава, соотвѣтствующее нашему XVII-му столѣтію, было четвертымъ цвѣтущимъ періодомъ японскаго искусства, тогда какъ Феноллоза оспариваетъ это. На самомъ дѣлѣ, въ этомъ столѣтіи, вмѣстѣ съ пышнымъ позднимъ расцвѣтомъ прежняго японскаго искусства, явились нѣкоторые зачатки новаго.

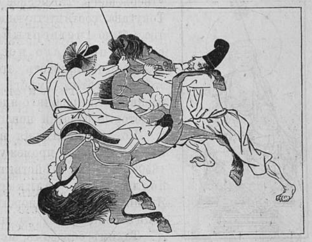
Буддійское божество, японская картина, приписываемая Канаокѣ (собственность одного частнаго лица въ Японіи). По Гонзу.

Но что послѣднія времена фамиліи Токугава, въ особенности промежутокъ времени отъ 1750 до 1850 г., были дѣйствительно эпохою пятаго и послѣдняго великаго расцвѣта искусства Японіи, это хотя порою и отрицали, однако въ концѣ концовъ всегда снова признавали.

Такимъ образомъ, исторія японскаго искусства начинается собственно только со введенія буддизма въ VI-мъ вѣкѣ по Р. Х. Въ умственные сумерки, въ которыхъ находилась тогда Имперія Восходящаго Солнца, внесли свѣтъ искусства Небесной Имперіи, какъ полагаютъ, эмигрировавшіе въ Японію или военноплѣнные корейцы. Затѣмъ мы видимъ, что японскіе художники всѣхъ спеціальностей путешествуютъ въ Китай для того, чтобы изучать тамъ классическое восточно-азіятское искусство въ самомъ его источникѣ, или что китайскіе художники переселяются въ Японію, чтобы пожинать лавры и наживать капиталы въ качествѣ учителей своихъ юношески-свѣжихъ братьевъ по расѣ.

Къ древнѣйшимъ буддійскимъ храмамъ Японіи принадлежатъ великолѣпныя святилища, которыми украсилась древняя столица, Нара, въ VII-мъ и VIII-мъ вѣкахъ. Первый храмъ Будды въ этомъ городѣ воздвигнутъ при императорѣ Шіумунѣ (724—749 гг.), а прекрасный храмъ богини Куанонъ (Куанъ-йинъ у китайцевъ), тамъ же, — при императорѣ Куанмунѣ (782—806 гг.). Роскошную архитектуру этого времени украшали скульптурныя произведенія большого размѣра. Колоссальная бронзовая вызолоченная фигура сидящаго Будды (Даи-

бутсу), для которой былъ построенъ въ Нарѣ храмъ этого бога, отлита въ 739 г. Это изваяніе, за исключеніемъ головы, возобновленной тысячу лѣтъ спустя, исполнено замѣчательно хорошо и отличается чистотой формъ и особенно внушительнымъ величіемъ. Если бы изображенный богъ поднялся на ноги, то оказался бы ростомъ въ 42 метра. Однако подобныя статуи Будды, классическія, но не въ китайскомъ, а въ индійскомъ духѣ, и въ которыхъ насъ поражаетъ въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, отсутствіе чертъ монгольскаго типа, не имѣли дальнѣйшаго историческаго развитія. Поэтому для насъ поучительнѣе деревянныя фигуры, производившіяся на ряду съ ними, болѣе свободныя по работѣ, болѣе близко подражающія натурѣ, хотя порожденныя также потребностями буддійскаго богослуженія. Двухъ замѣчательныхъ „храмовыхъ стражей“ этого рода, открытыхъ лѣтъ двадцать тому назадъ въ другомъ храмѣ въ Нарѣ, считаютъ едва ли не самыми древними изъ сохранившихся произведеній японской скульптуры, а именно изваянными въ VII-мъ столѣтіи. Но эти произведенія приписываются корейскимъ мастерамъ, и въ нихъ видна анатомическая правильность, до какой едва ли достигало даже позднѣйшее японское искусство, видна способность къ подвижности, совершенно противорѣчащая принципу фронтальности священныхъ статуй того времени, видно столько настоящаго движенія, что, при всей жизненности этихъ фигуръ, въ нихъ есть что то безпокойное, необузданное (см. рис. на стр. 721). Такія статуи раскрашивались и помѣщались въ нишахъ снаружи буддійскихъ храмовъ; онѣ олицетворяли собою, вѣроятно, двухъ великихъ брахманскихъ боговъ, Брахму и Индру, низведенныхъ на степень служебныхъ духовъ буддизма.



Сражающійся всадникъ, картина школы Тосы. По Бингу.

Во второй половинѣ IX-го вѣка трудился великій живописецъ первой цвѣтущей поры японскаго искусства, Косе-но-Канаока. Гонгъ сравниваетъ его съ Чимабуе, Феноллоза — съ величайшими художниками въ мірѣ, съ Фидіемъ и Микеланджело. Однако то, что ему приписывается изъ числа „какемоно“, получившихъ извѣстность въ Европѣ, каково напр. изданное Гонзомъ изображеніе буддійскаго божества Дзійо, принадлежащее одному частному японскому лицу, напоминаетъ, самое большее, Чимабуе (см. рис. на стр. 722).

Настоящія картины Косе-но-Канаоки, какъ предполагаютъ, сохранились только въ храмахъ Нары и Кіото. Образцомъ для него служилъ У-тао-тсе, первостепенный китайскій художникъ временъ династіи Т'ангъ (ср. стр. 696), изъ работъ котораго сохранилось донынѣ въ одномъ изъ храмовъ Кіото главное изображеніе Нирваны Будды. Главные мотивы такихъ изображеній Нирваны были уже предвозвѣщены въ рельефахъ гандгарской школы, а что греко-римскіе пережитки языка формъ этой школы были унаслѣдованы японскою буддійскою живописью отъ такой же живописи Китая, видно по гораздо болѣе позднимъ японскимъ картинамъ этого рода, какъ указываетъ на то Грюнведель. Собственно буддійская религіозная живопись, и въ Японіи, и въ Китаѣ, имѣетъ до настоящаго времени особое направленіе, существующее рядомъ съ другими и отличающееся возможно большимъ сглаживаніемъ чертъ монгольскаго типа, богатствомъ красокъ, любовью къ позолотѣ и ровною накладкою колеровъ внутри контуровъ. При преемникахъ Канаоки, бывшихъ вмѣстѣ съ тѣмъ его потомками изъ фамиліи Косе, это чисто-буддійское направленіе оставалось господствующимъ еще сотню лѣтъ.

Гравюра на деревѣ изъ „Іегонъ-Ямато-гижи“ Сукенобу (1742 г.). По Андерсону.

Въ концѣ XI-го вѣка явилась нѣкоторая реакція противъ этого направленія въ лицѣ одного изъ учениковъ Косе, Мотомитсу, изъ фамиліи Фусивара. Мотомитсу, произведеніемъ котораго считается одно оригинальное изображеніе Будды въ коллекціи Гирке, въ Берлинѣ, былъ основателемъ школы Ямато, впослѣдствіи превратившейся въ школу Тосы. На школу Ямато-Тосы смотрятъ какъ на возбудительницу и хранительницу національно-японскаго направленія, противоположнаго буддійскимъ, китайскимъ, и позднѣйшимъ народно-реалистическимъ стремленіямъ въ японскомъ искусствѣ. Однако и въ этой школѣ національность, очевидно, выказывалась больше въ выборѣ сюжетовъ, которые она любила брать изъ легендъ, изъ исторіи рыцарства, изъ жизни и природы Японіи, чѣмъ въ способѣ изображенія и техникѣ, въ которыхъ она продолжала держаться прежнихъ пріемовъ работы тонкой кистью и пестрыми красками.

Школа Ямато всего болѣе процвѣтала въ XII-мъ столѣтіи. Главныхъ ея мастеровъ, каковы „божественный“ Таканобу, Митсунага и Кеіонъ, „величайшіе рисовальщики Японіи“, и Тамегисса, „велико-

лѣпный, краски котораго соперничаютъ съ тиціановскими". Феноллоза причисляетъ къ величайшимъ живописцамъ всѣхъ временъ, но, повидимому, ставитъ ихъ слишкомъ высоко. Въ XIII-мъ вѣкѣ, Тсунетака, также родственникъ фамиліи Фусивара, принялъ названіе провинціи Тосы для себя и для своей школы, и съ того времени школа Тосы продолжала процвѣтать подъ этимъ именемъ, которое у японцевъ стараго закала связано съ понятіемъ о самомъ аристократичномъ и самомъ національномъ направленіи искусства въ ихъ странѣ (см. рис. на стр. 723). Сохранившіяся въ Японіи картины школы Тосы, имѣющія чаще видъ приставныхъ ширмъ, чѣмъ какемоно, по словамъ Андерсона, производятъ своими яркими, живыми красками на золотомъ фонѣ такое же впечатлѣніе, какъ миніатюры европейскихъ средне-вѣковыхъ служебниковъ, только нерѣдко въ увеличенномъ размѣрѣ. Полагаютъ, что этою школою введенъ въ японскую живопись пріемъ изображать дома безъ крышъ, когда требуется бросить взглядъ на происходящее въ ихъ внутренности. Рисунокъ на стр. 724 представляетъ этотъ пріемъ, примѣненный въ гравюрѣ на деревѣ работы Сукенобу (1742). Затѣмъ, еще въ XII-мъ вѣкѣ отпрыскъ фамиліи Минамото, Тоба-Сойа, положилъ въ этой школѣ основаніе новому роду живописи, юмористично-карикатурному, и сатирическая живопись, водворившаяся съ тѣхъ поръ въ японскомъ искусствѣ, стала называться, по имени этого художника, тоба-іе, стилемъ Тобы.

Колоссальная бронзовая статуя сидящаго Будды, въ Камакурѣ. Съ фотографіи.

Тогда какъ въ цвѣтущую эпоху XII-го столѣтія живописцы трудились попрежнему главнымъ образомъ въ Кіото и Нарѣ (Касугѣ), въ Камакурѣ, на глазахъ у Іоритомо, проявляли лихорадочную дѣятельхость зодчіе, скульпторы и оружейники. Въ главномъ камакурскомъ храмѣ было поставлено колоссальное изваяніе сидящаго Будды (см. рис. на этой стр.), почти одинаковое по величинѣ, по формамъ и по техническому исполненію съ такою же статуей въ Нарѣ; это изваяніе сохранилось лучше, чѣмъ статуя въ Нарѣ, которой впослѣдствіи была придѣлана новая голова; но храмъ, гдѣ оно стояло, развалился, и теперь впечатлѣніе, производимое этой статуей среди зеленѣющей роскошной природы,

должно быть, въ высшей степени грандіозно. Чеканенныя желѣзныя латы и гербы разсматриваемой рыцарской эпохи, мастера которыхъ считали себя священными, благословенными небомъ художниками, еще сохранились кое-гдѣ въ сокровищницахъ японскихъ храмовъ.

Въ XIII-мъ столѣтіи усовершенствовалась до нѣкоторой степени и японская керамика. Знакомствомъ съ ея исторіей мы обязаны преимущественно сочиненіямъ С. Бинга и японца Уеда Токуносуке, написаннымъ на французскомъ языкѣ. Гончарный кругъ былъ занесенъ въ Нару и Кіото корейскимъ жрецомъ Гіоги въ VIII-мъ столѣтіи. Первая глазурованная каменная посуда, одноцвѣтная, въ родѣ селадона, изготовлялась уже въ слѣдовавшіе за тѣмъ вѣка по китайскимъ образцамъ. Съ XIII-го вѣка въ Японіи распространились чайные дома. Потребность японцевъ въ глиняной посудѣ побудила знаменитаго гончара Коширо сдѣлать въ 1223—1227 гг., съ цѣлью изученія ея производства, поѣздку въ Китай. Возвратившись оттуда на родину, онъ основалъ въ Сето (въ провинціи Овари) большія гончарныя заведенія, отъ которыхъ цвѣтная глазурованная каменная (но не фарфоровая) посуда получила въ Японіи повсюду названіе издѣлій сето (сетомоно). Прелесть старинныхъ издѣлій сето (ко-сето) заключается въ ихъ прекрасныхъ формахъ и въ блескѣ ихъ глазури коричневаго цвѣта съ разноцвѣтными пятнами.

Въ теченіе XIV-го столѣтія качества японскаго искусства понижались подъ вліяніемъ школы Тосы, становившейся все болѣе и болѣе условной.

3. Японское искусство съ 1400 по 1750 г.

XV-ый вѣкъ былъ въ Китаѣ, какъ и въ Европѣ, въ Японіи, какъ и въ Китаѣ, вѣкомъ „возрожденія", а XVI-ый вѣкъ, такъ же, какъ въ Китаѣ и Европѣ, довелъ то, что было сдѣлано въ XV-мъ, до блестящаго результата. Это „возрожденіе" на японской почвѣ можно съ полнымъ правомъ назвать „китайскимъ ренесанссомъ". Какъ цѣлебное средство противъ оцѣпенѣлости школы Тосы, явилось обращеніе къ обновленному одушевленію китайскаго искусства. Но образцомъ для японскихъ живописцевъ сдѣлались теперь не мастера современной имъ династіи Мингъ, но великіе художники династіи Сингъ (960—1278 гг.), и болѣе чѣмъ когда-либо живопись стала теперь задавать тонъ дальнѣйшему развитію всѣхъ другихъ отраслей японскаго искусства. Конечно, японцы считаютъ классической и національною также и свою архитектуру XV-го и XVI-го столѣтій, которая мало-по-малу надѣлила всю имперію замками, храмами и дворцами. Какъ ни хороши пропорціи ихъ внѣшности, и какъ ни роскошна ихъ внутренность, мы не можемъ сказать, чтобы архитектура сдѣлала въ нихъ дальнѣйшій шагъ впередъ. Большая деревянная статуя Будды въ Кіото свидѣтельствуетъ, что крупная буддійская пластика въ Японіи отжила свой вѣкъ. Одна только пор-

третная скульптура производила кое-что, достойное вниманія, какова напр. изданная Бингомъ, прекрасно исполненная, правдивая и простая деревянная статуя-портретъ великаго согуна Гидейоши, работа мастера Катакири (см. рис. на этой стр.). Натуралистическая мелкая пластика только-что начинала развиваться, тогда какъ гончары Сето, въ провинціи Овари, и Каратсу, въ провинціи Гиценъ, еще при Іошимасѣ (ум. въ 1489 г.), покровителѣ строго регламентированныхъ чайныхъ обществъ, прославившихся подъ названіемъ „чанойу", уже поставляли на рынокъ все новые и новые сорта все роскошнѣе и роскошнѣе украшенной посуды, а лакировщики достигали такого изящества рельефныхъ изображеній и такого великолѣпія окраски, съ употребленіемъ при ней киновари, серебра и различныхъ инкрустацій, до какихъ не достигалъ потомъ никто. Однако во главѣ всего этого развитія японскаго искусства XV-го и XVI-го столѣтій шла все-таки живопись.

Деревянная статуя согуна Гидейоши, произведеніе Катакири. По Бингу.

Передовые живописцы попрежнему не пренебрегали буддійскими и историческими сюжетами; но подражая своимъ китайскимъ предшественникамъ временъ династіи Сунгъ, они все болѣе и болѣе переносили центръ тяжести своего мастерства на ландшафтную живопись и на небольшія изображенія изъ міра животныхъ и растеній. Предпочтеніе отдавалось китайскому идеальному ландшафту, съ поднимающимися къ небу утесистыми горами, отдаленность которыхъ обозначалась предпочтительно заслоняющими ихъ вереницами облаковъ, — съ водопадами, рѣками и озерами, съ башнями пагодъ, выступающими надъ верхушками сосенъ. Смѣна временъ года, вызывающая какъ въ поэзіи, такъ и въ живописи китайцевъ и японцевъ, перемѣнчивыя настроенія, порождала зимніе, весенніе и лѣтніе ландшафты. Небольшія картины природы въ особенности бываютъ прелестны, благодаря то изображенному въ нихъ снѣгу, подъ тяжестью котораго гнутся деревья и бамбукъ, или благодаря пышнымъ цвѣтамъ на кустахъ и вѣтвяхъ, оживленныхъ порхающими по нимъ птицами. Рядомъ съ многокрасочною живописью, которая никогда не была оставляема, право гражданства получила китайская живопись чернымъ по бѣлому, въ которой теперь и японцы научились передавать утренній и вечерній туманъ, бурную и

дождливую погоду. Въ изображеніяхъ этого рода видна своеобразная смѣсь бѣглой, широкой импрессіонистской смѣлости съ заученной академической трезвостью; въ этомъ пріемѣ каждое движеніе кисти было традиціоннымъ. Съ какимъ бы воодушевленіемъ ни обращался художникъ къ природѣ, онъ все-таки хотѣлъ видѣть ее не иначе, какъ такою, какою она представлялась китайцамъ. И главными основателями этого направленія въ японской живописи XV-го столѣтія дѣйствительно были пріѣзжіе китайцы Іосетсу и его ученикъ, Шіубунъ.

Ландшафтъ Сесшіу въ китайскомъ родѣ. По Гонзу.

Три великихъ японскихъ мастера, совершившіе разсматриваемый переворотъ, были: Мейшіо (1351—1427 гг.), прозванный Чо-Денсу, картина котораго „Смерть Будды“ въ одномъ изъ храмовъ Кіото дышетъ серьезностью и силой старинныхъ китайцевъ; Кано Масонобу (род. въ началѣ, а ум. въ концѣ XV-го столѣтія), родоначальникъ художнической династіи Кано, произведенія котораго, замѣчательныя отличнымъ рисункомъ и силою красокъ, сдѣлались большой рѣдкостью въ самой Японіи, и, наконецъ, еще болѣе значительный, чѣмъ первые двое, Сесшіу (1414—1506 гг.), собственно основатель японской живописи чернымъ по бѣлому въ большомъ размѣрѣ, — художникъ, котораго Феноллоза считаетъ центральнымъ свѣтиломъ въ цѣлой плеядѣ мастеровъ. Онъ называетъ его „открытой дверью, чрезъ которую всѣ другіе проникали на седьмое небо китайскаго генія, колодцемъ, изъ котораго всѣ позднѣйшіе художники черпали напитокъ безсмертія“.

Сынъ Кано Масонобу, Кано Мотонобу (1475—1559 гг.), работая дальше въ духѣ своего отца и главнымъ образомъ въ духѣ Сесшіу, основалъ знаменитую, давшую много отпрысковъ, школу Кано, которая съ его времени господствовала въ японскомъ искусствѣ наравнѣ со школою Тосы. Тогда какъ школа Тосы, главнымъ представителемъ которой былъ тогда Митсонобу, пользовалась покровительствомъ микадо, школа Кано была привилегированной школой согуна. Ея глава, Кано Мотонобу, писавшій изображенія буддійскихъ святыхъ и китайскіе ландшафты, въ правовѣрной исторіи японскаго искусства считается „княземъ всѣхъ китайско-японскихъ художниковъ“. Однако

Фенолллоза находитъ у него нѣкоторый недостатокъ теплоты, свѣжести и глубины. Наиболѣе выдающіеся ученики школы Кано во второй половинѣ XVI-го столѣтія были Кано Санраку и Іеитоку. Санраку писалъ преимущественно народныя сцены и, слѣдовательно, уже выступилъ за предѣлы китайства; относительно же Іеитоку Феноллоза говоритъ, что онъ едва ли не послѣдній великій японскій художникъ, „сердце котораго согрѣвалось внутреннимъ огнемъ, загорѣвшимся отъ свѣточа генія китайской династіи Сунгъ“.

Святой со львомъ. Картина Чо-Денсу. По Андерсону.

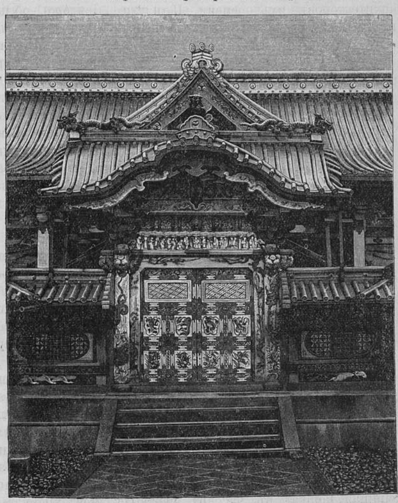
Картины нѣкоторыхъ изъ названныхъ мастеровъ XV-го и XVI-го столѣтій попали въ европейскія коллекціи; другія извѣстны по ксилографіямъ японской работы. Феноллоза признаетъ особенно характернымъ опубликованный Гонзомъ ландшафтъ Сесшіу, находящійся въ коллекціи Бинга, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 728). Коллекція Андерсона въ Британскомъ музеѣ содержитъ въ себѣ подлинную картину Мейшіо (Чо-Денсу), изображающую святого съ его львомъ въ пустынѣ (см. рис. на этой стр.), цѣлый рядъ какемоно работы Кано Мотонобу, китайскій ландшафтъ Кано Масонобу, часть картины „Цвѣты и птицы“, исполненной Утаносуке, ландшафтъ при лунномъ свѣтѣ Кано Санраку и аллегорическую женскую фигуру Кано Іеитоку. Въ коллекціи Гирке, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, находятся, между прочимъ, работы Сесшіу, Кано Мотонобу и Кано Санраку. Въ собраніи Гонза, въ Парижѣ, любопытно изображеніе даймio верхомъ на конѣ, принадлежащее Митсонобу, мастеру школы Тосы (см. рис. на стр. 730).

Въ XVII-мъ столѣтіи, когда японское общество сдѣлалось болѣе легкомысленнымъ и поверхностнымъ, въ японскомъ искусствѣ все ярче и ярче стало обнаруживаться стремленіе къ декоративности, которое прежде всего бросается въ глаза европейцамъ. Оно выразилось въ архитектурѣ, достигшей при согунѣ Іемитсу, изъ дома Токугава

(1623—1652 гг.), до наивысшей степени мастерства и роскоши, до какихъ когда-либо эта отрасль искусства доходила въ Японіи. Дѣдъ Іемитсу, Іейясъ, первый изъ великой фамиліи Токугава, умеръ въ 1616 г. на семьдесятъ-четвертомъ году жизни. На посвященный его памяти храмъ въ Никко, сооруженный при его преемникахъ даровитѣйшимъ изъ архитекторовъ ихъ времени, Ценгоро (Іенгоро), обыкновенно указываютъ, какъ на самый великолѣпный и характерный памятникъ японскаго зодчества. Онъ находится на склонѣ горы, среди чуднаго парка, и состоитъ изъ цѣлаго ряда террасъ, лѣстницъ, изгородей, отдѣльныхъ капеллъ и пагодообразныхъ башенъ. Но особенно удивительна роскошная рѣзьба, которою украшены крыши его воротъ, загнутыя кверху по нижнему краю, равно какъ и внутренность его залъ. Изумительна чистота столярной обработки его столбовъ, балокъ, планокъ, распорокъ, а также отдѣлки бронзовой обшивки, бронзовыхъ гвоздей и другихъ металлическихъ частей; при этомъ все блистаетъ въ немъ сильными, яркими, но гармоничными красками, производящими чарующее впечатлѣніе. На наружныхъ столбахъ главныхъ внутреннихъ воротъ (см. рис. на стр. 731) тянутся вверхъ, извиваясь, священные драконы, исполненные весьма реалистично. На приворотныхъ косякахъ изображены деревья мумы въ пышномъ весеннемъ цвѣту, вѣтви которыхъ переходятъ на верхній брусъ. Еще выше, на фризѣ, представленъ многофигурный сонмъ боговъ; на другихъ архитектурныхъ частяхъ гирлянды цвѣтовъ и сплетенія животныхъ перемежаются съ изящными геометрическими орнаментами. Никогда еще деревянныя постройки не достигали до такого совершенства, какъ эта; никогда еще рѣзьба изъ дерева не производила ничего столь полнаго жизни, какъ напр. знаменитая „спящая кошка“ въ часовнѣ мертвыхъ этого храма. „Кто не видалъ рѣзьбы Ценгоро въ Никко, тотъ не видалъ ничего“, говорятъ японцы. Чудеса своего искусства оставилъ Ценгоро также и въ Кіото. О роскоши, разнообразіи и легкости его мастерства даютъ полное понятіе рѣзныя ворота и потолочныя кассеты въ храмѣ Ниши Гонгванійи. Тому же времени принадлежатъ тридцать досокъ съ рельефами на наружной стѣнѣ храма Матсуномори, въ Нагасаки, недавно изданныя Мюллеръ-Бекомъ. Онѣ — произведенія Кіушіу, представляющія сцены японской промышленной жизни, и отличаются тщательностью и вѣрностью рисунка и стильностью раскраски. Но Іемитсу заботился главнымъ образомъ объ украшеніи храмами и дворцами новой столицы династіи

Дайміо верхомъ на конѣ, Картина Митсонобу. По Гонзу.

Токугава, Іеддо. Постройки въ Никко и Кіото могутъ быть разсматриваемы, какъ заключительныя явленія въ исторіи развитія японской архитектуры. Не коротокъ былъ путь, который надо было ей пройти отъ простой хижины племени айно и нехитраго древняго святилища Шинто до величественныхъ, покрытыхъ раскрашенною рѣзьбою сооруженій въ этихъ городахъ.


Главныя ворота храма Іейяса въ Никко. По Андерсону.

При переходѣ къ XVIII-му в. рядомъ съ крупною декоративною рѣзьбою изъ дерева, все болѣе и болѣе выдвигалась впередъ скульптура мелкихъ предметовъ. Небольшія японскія бронзы этого времени, изучать которыя лучше всего можно въ парижскихъ собраніяхъ, особенно въ музеяхъ Чернуски и Гимè, а также въ коллекціи Эдера, въ Дюссельдорфѣ, съ изображеніями людей и всякаго рода животныхъ, суть иногда чудеса искусства въ отношеніи живости замысла и тонкости отдѣлки; пластическія издѣлія разнаго рода, съ которыми мы уже познакомились отчасти, говоря о такъ называемыхъ нецке (ср. стр. 717), также лишь въ теченіе XVII-го столѣтія стали постепенно пріобрѣтать ту художественную обработку, благодаря которой нецке XVIII-го столѣтія сдѣлались любимыми произведеніями японскаго прикладнаго искусства; то же самое должно сказать и о чашкахъ мечей, о которыхъ мы уже говорили. Въ XVII-мъ и XVIII-мъ столѣтіяхъ исполнены всѣ восхитительныя металлическія произведенія отчасти знаменитыхъ мастеровъ,

составляющія гордость европейскихъ коллекцій. Чеканщикъ Кинаи (чашка съ лангустами его работы, изображенная на верхн. рис., на этой стр., находится въ собраніи Гонза въ Парижѣ) работалъ еще въ XVI-мъ столѣтіи. Томойоши и Іейу, которому принадлежитъ чашка съ цвѣтами (см. нижн. рис. на этой стр.) въ томъ же собраніи, жили уже на рубежѣ XVII-го и XVIII-го столѣтій.

Чашка меча съ лангустами, работа Кинаи. По Гонзу.

Въ области живописи, большія школы Кано и Тосы произвели въ XVII-мъ и XVIII-мъ столѣтіяхъ еще многихъ художниковъ, получившихъ громкую извѣстность. Но при ближайшемъ разсмотрѣніи, ихъ слава оказывается преувеличенной. Знаменитый пейзажистъ Таніу (1601—74 гг.), къ ученикамъ котораго причислялъ себя самъ согунъ Іемитсу, Наонобу (ум. въ 1651 г.) и сынъ его Тсуненобу (ум. въ 1683) въ Іеддо, Сансетсу (ум. въ 1654 г.), зять Санраку, въ Кіото, считаются свѣтилами школы Кано. Импрессіонистскій, полный настроенія ландшафтъ въ дождливую погоду работы Таніу, находящійся въ коллекціи Эрнеста Гарта, въ Лондонѣ, воспроизведенъ у насъ на стр. 733. Митсуоки (ум. въ 1691 г.), Митсугоши (ум. въ 1772 г.) и его сынъ, Митсусада (ум. въ 1806 г.) считаются украшеніемъ школы Тосы. Произведенія большинства этихъ художниковъ и ихъ современниковъ попали въ европейскія коллекціи; они свидѣтельствуютъ уже не о прогрессивномъ развитіи означенныхъ школъ, а объ ихъ склоненіи къ упадку. Гораздо болѣе глубокое впечатлѣніе производятъ работы тѣхъ изъ живописцевъ XVII-го столѣтія, которые стремились освободиться отъ гнета регламентаціи, установленной школами, для того, чтобы держаться декоративнаго направленія своего времени, посвящать себя такъ называемому малому искусству, или всматриваться въ свою родную, японскую природу и въ свою отечественную японскую жизнь и передавать ихъ по новому. Къ числу такихъ художниковъ-декораторовъ принадлежатъ Сотатсу (трудился около 1670 г.), одинъ изъ величайшихъ живописцевъ цвѣтовъ и колористовъ Японіи, перешедшій изъ школы Кано въ школу Тосы, его современникъ, Кано-Морикагге, отличавшійся искусствомъ писать по фарфору, и ученикъ Сотатсу, Коринъ (1660—1710 гг.), по словамъ Гонза „самый японскій изъ всѣхъ

Чашка меча съ цвѣтами, работа Іейу. По Гонзу.

японскихъ живописцевъ“, сообщившій японской орнаментикѣ тотъ характеръ, который такъ нравится нашему времени (см. рис. на стр. 734). Но новое натуралистическое направленіе, которое должно было вскорѣ прославиться подъ названіемъ Укійойе (школа юдоли скорби), отдѣлилось отъ школы Тосы, съ самаго начала приверженной къ національнымъ сюжетамъ. Основатель новой школы, Матагеи, трудился въ половинѣ XVII-го столѣтія. Онъ писалъ правдивые, полные жизни типы, группы и сцены изъ быта низшихъ классовъ народа. У торговца художественными произведеніями Кетчема, въ Нью-Іоркѣ, находилась въ 1896 г. стѣнная ширма съ изображеніемъ дамъ, занимающихся

„Дождь“, ландшафтъ Таніу. По Андерсону.

музыкою, по мнѣнію Феноллозы одно изъ лучшихъ произведеній Матагеи. Хотя старѣйшіе мастера школы Тосы, и даже школы Кано, какъ напр. Кано Санраку, предупредили Матагеи на этомъ поприщѣ, однако онъ первый изъ всѣхъ сдѣлалъ изображенія подобнаго рода своей главной задачей и образовалъ въ Кіото цѣлую школу послѣдователей своего направленія. Важнѣйшій изъ его учениковъ и подражателей, Гишикава Моронобу, умершій во второмъ десятилѣтіи XVIII-го вѣка, принадлежитъ къ числу самыхъ любимыхъ японскихъ жанристовъ этого времени. Какемоно въ коллекціи Гирке, въ Берлинѣ, на которомъ изображено общество, собирающееся кататься на лодкѣ, по словамъ Гирке, — „несомнѣнно лучшее изъ сохранившихся произведеній этого художника и пользуется въ Японіи большой извѣстностью“. Гишикава Моронобу занимался также декоративнымъ искусствомъ, сочиняя образцы для живописцевъ по шелку и для вышивальщиковъ Кіото; его рисунки для гравированія на деревѣ способствали усовершенствованію этой отрасли искусства. Помимо названныхъ художниковъ, какъ на одного изъ самыхъ разностороннихъ и значительныхъ

мастеровъ разсматриваемаго времени, должно указать на Ичо (1651—1724 г.), принадлежавшаго къ школѣ Кано и распространившаго въ Іеддо смѣлый, свѣжій и колоритный стиль Укійойе. Два макимоно его работы находятся въ коллекціи Гирке; на одномъ изъ нихъ изображены рудокопы, на другомъ представленъ японскій праздникъ. Рисунокъ, воспроизведенный у насъ на стр. 735, изображаетъ его сельскую сцену. Всѣ эти мастера подготовили послѣдній пышный расцвѣтъ японскаго искусства, наступившій по прошествіи половины XVIII-го вѣка. За полтораста лѣтъ, протекшія съ 1600 г. по 1750 г., различныя техническія искусства, отчасти при содѣйствіи названныхъ живописцевъ, достигли также до высокаго развитія въ національно-японскомъ духѣ.

Летящія утки, рисунокъ Корина изъ одного японскаго сочиненія. По Андерсону.

Съ живописью тѣснѣе всего связана въ Японіи хромоксилографія, все болѣе и болѣе пріобрѣтавшая съ разсматриваемаго времени всесвѣтную извѣстность. Съ тѣхъ поръ, какъ Феноллоза, въ 1891 г., издалъ свой подробный научный каталогъ нью-іоркской выставки японскихъ картинъ и политипажей, а Зейдлицъ, въ 1897 г., написалъ обстоятельную исторію японской многокрасочной гравюры, эта послѣдняя сдѣлалась однимъ изъ важныхъ и наиболѣе извѣстныхъ предметовъ исторіи искусства. До начала XVII-го столѣтія, въ Японіи уже нѣсколько вѣковъ печатались книги отчасти деревянными досками, отчасти подвижнымъ деревяннымъ или мѣднымъ шрифтомъ. Равнымъ образомъ, политипажи на отдѣльныхъ листахъ уже давно существовали въ буддійскомъ религіозномъ культѣ. Первая японская книга съ гравюрами на деревѣ была напечатана, повидимому, въ 1608 г. Но только въ политипажахъ работы Гишикавы Моронобу (1646—1714 гг.) къ одной свѣтской книгѣ, появившейся въ 1682 г., ксилографическая техника является дозрѣвшею до художественной силы и ясности. Черныя и бѣлыя массы распредѣлены у него на поверхности рисунка съ правильнымъ пониманіемъ эффекта ихъ противоположности; многофигурныя композиціи отличаются древне-японскою жесткостью.

Ученикъ Моронобу, Окумура Масанобу, большой въ своемъ родѣ мастеръ и по части живописи (ум. въ 1751 или въ 1752 г.), только въ первомъ періодѣ своей дѣятельности держался манеры своего наставника. Изъ прочихъ послѣдователей Моронобу въ области одноцвѣтныхъ черныхъ эстамповъ, Тахибана Морикуни (1670—1748 гг.), издатель многихъ иллюстрированныхъ сборниковъ для руководства художестяенныхъ

ремесленниковъ, гравировалъ на деревѣ съ большой ловкостью и всестороннимъ пониманіемъ этого дѣла, а Нишикава Сукенобу (1671—1760 гг.; см. рис. на стр. 724), который главнымъ образомъ изощрялся въ изображеніи нѣжной красоты японскихъ женщинъ, началъ работать довольно небрежно. Надо замѣтить, что мастера японскаго гравированія на деревѣ только изобрѣтали и рисовали свои композиціи, но рѣзали ихъ другіе. Граверъ обыкновенно наклеивалъ рисунокъ живописца, исполненный на тонкой бумагѣ, на кусокъ большею частью вишневаго дерева и затѣмъ принимался за вырѣзываніе его острымъ ножемъ.

Деревенская сцена, живопись Ичо. По Бингу.

Раскраска отпечатаннаго черною краскою политипажа, которая вначалѣ, еще при Моронобу, была довольно скудная, у послѣдователей этого мастера усложнилась и затѣмъ привела къ печатанію нѣсколькими красками, причемъ обратилась снова къ китайскимъ образцамъ, къ сожалѣнію, еще до сей поры научно не обслѣдованнымъ.

Печатаніе двумя красками введено въ Японіи, какъ полагаютъ, въ 1743 г. Нишимурою Шигенагою (ум. въ 1760 г.), изображавшимъ сцены изъ быта японскихъ мужчинъ и женщинъ. Кромѣ Шигенаги, печатаніе красками покорили себѣ тотчасъ же вышеупомянутый Масанобу, первый спеціалистъ по части соблазнительныхъ изображеній красавицъ чайныхъ домовъ, и главнымъ образомъ великій Торіи Кійонобу (1688—1755 гг.), основатель школы Торіи, первый спеціалистъ по части остроумныхъ изображеній актеровъ Іеддо. Первою трехцвѣтною ксилографіею Феноллоза считаетъ эстампъ Шигенаги, напечатанный въ 1759 г. и на которомъ изображена внутренность жилой

галереи, но Бингъ полагаетъ, что Масанобу еще раньше дѣлалъ опыты печатанія тремя красками. Для старѣйшихъ двухцвѣтныхъ ксилографій обыкновенно употреблялись нѣжная красная краска цвѣта лососины и темнозеленая, цвѣта елки, причемъ черный цвѣтъ первоначальнаго оттиска и бѣлый цвѣтъ фона до нѣкоторой степени превращали двутонные отпечатки въ четырехтонные. Рѣже встрѣчается желтая краска коричневатаго оттѣнка въ сочетаніи съ лиловой. Третья краска, которую стали прежде всего присоединять къ красной и зеленой, была несовсѣмъ гармонирующая съ ними желтая, а затѣмъ, къ этимъ краскамъ прибавилась еще нѣжная сѣровато-голубая. Японская хромоксилографія вскорѣ начала пользоваться несчетно-большимъ числомъ красокъ, а также серебромъ и золотомъ; но раннія ея произведенія очаровываютъ наши взоры именно своею скромною немногоцвѣтностью, и если во всемъ этомъ пустомъ искусствѣ, посвященномъ актерамъ и проституткамъ съ длинноносыми лицами и уродливыми формами тѣла, можно находить нѣкоторую прелесть лишь съ точки зрѣнія техники и колорита, то нельзя также отрицать, что въ лучшихъ изъ этихъ эстамповъ легко и изящно передается идеальная сторона нравовъ японскаго театральнаго міра и чайныхъ домовъ.

Гравированіе на деревѣ не было однако единственною отраслью художественной техники, процвѣтавшею у японцевъ въ разсматриваемое нами время. На рубежѣ XVII-го и XVIII-го столѣтій, К о р и н ъ, о которомъ мы уже упомянули, какъ о „самомъ японскомъ изъ всѣхъ японскихъ живописцевъ", посвящалъ себя главнымъ образомъ л а к о в о й ж и в о п и с и. Своеобразной красотой отличается особенно его золотой лакъ съ оловянною, свинцовою и серебряною инкрустаціей. Подобно тому, какъ этотъ художникъ въ Кіото, Р и т с у о въ Іеддо поставилъ искусство лакированія на національно-японскую почву.

Остается сказать нѣсколько словъ о г о н ч а р н о м ъ и с к у с с т в ѣ. Оно получило во всей Японіи новый толчокъ впередъ съ того времени, какъ согунъ Гидейоши привезъ изъ своихъ побѣдоносныхъ походовъ въ Корею (въ 1592 и 1597 гг.) нѣсколько искусныхъ гончаровъ и разселилъ ихъ по разнымъ провинціямъ своей имперіи. Теперь, на ряду съ глазурованными глиняными издѣліями, которыя продолжаютъ составлять гордость Японіи, появляется настоящій ф а р ф о р ъ, подражающій китайскому. Японцамъ, благодаря отчасти корейцамъ, отчасти самостоятельному изученію, удалось разгадать секретъ фабрикаціи китайскаго фарфора по крайней мѣрѣ сотнею лѣтъ раньше, чѣмъ европейцамъ. Первые опыты приготовленія японскаго фарфора были сдѣланы въ провинціи Гиценъ еще въ XVI-мъ вѣкѣ, но только около половины XVII-го столѣтія японцы научились писать по глазури стекловидными красками. Въ эту пору возникли въ Аритѣ (въ провинціи Гиценъ) громадные фарфоровые заводы, которые вначалѣ работали только на японцевъ, но вскорѣ стали поставлять

предметы роскоши также европейцамъ, находитъ для своихъ издѣлій сильный сбытъ на крайнемъ западѣ Стараго Свѣта. Этимъ издѣліямъ присвоены названія или провинціи Гиценъ и фабричнаго пункта Ариты, или гавани Имари, чрезъ которую они экспортировались. Въ Европѣ ими особенно богаты лейденскій и дрезденскій музеи. Съ того времени, какъ Эрнстъ Циммерманъ изслѣдовалъ и привелъ въ новый порядокъ дрезденскую коллекцію, мы знаемъ, что она, вопреки тому, что полагали еще недавно, не только богата роскошными вазами, расписанными голубою и красною красками съ позолотою и изготовляемыми въ трехъ или пяти совершенно одинаковыхъ экземплярахъ для отправки за границу, въ самой же Японіи почти не считающимися японскими, но богата также превосходными образцами стариннаго фарфора, изготовленнаго собственно для японцевъ. Въ первой группѣ, главная вещь которой — чаша шириной въ 56 сантим., преобладаютъ краски голубая, свѣтлая синевато-зеленая и отчасти желѣзная красная. Ко второй группѣ, въ которой цвѣты, ландшафты и гирлянды, соединенные съ покрывающими фонъ линейными узорами, блещутъ яркими, блестящими, какъ лакъ, красной и темноголубой красками, относятся только чаши и чашки съ крышками. Среди синяго фарфора третьей группы, которую до сей поры считали въ Дрезденѣ китайскою, особенно замѣчательны двѣ чаши въ видѣ распустившагося цвѣтка. „Кобальтовая голубая краска — говоритъ Циммерманъ, — хотя никогда и не достигаетъ здѣсь до такой силы и густоты, какъ въ лучшихъ произведеніяхъ китайскаго искусства, однако далеко превосходитъ китайскую по изяществу своего примѣненія къ дѣлу“. Къ японскому фарфору, который раскупали и высоко цѣнили сами японцы, относятся прежде всего сосуды изъ Кутани, въ провинціи Кага. Рисунки для восхитительной эмалевой живописи на фарфорѣ Кутани, исполненные по чернымъ контурамъ и представляющіе великолѣпное сочетаніе изумрудно-зеленой, соломенно-желтой и фіолетовой красокъ, сочинялъ, повидимому, не кто другой, какъ самъ Морикагге, лучшій ученикъ Кано Таніу. Чтобы составить себѣ понятіе объ этихъ рисункахъ, достаточно взглянуть на весенній ландшафтъ, изображенный на блюдѣ изъ коллекціи Гонза, въ Парижѣ (рис. на этой стр.).

Японское фарфоровое блюдо Морикагге. По Гонзу.

Но главныя мастерскія цвѣтной глазурованной каменной посуды возникли теперь въ Кіото и Сатсумѣ. Глазурованныя глиняныя издѣлія Кіото приводятъ знатоковъ въ восторгъ своею умыш-

ленною грубоватостью, своею импрессіонистической раскраскою, своими сильными, сочными и простыми колерами. Въ нихъ всегда оставляется кусочекъ не покрытымъ глазурью для того, чтобы можно было видѣть качество глины. Стекающей и капающей съ вещи глазурью иногда пользуются какъ благодарнымъ декоративнымъ средствомъ. Ландшафтные мотивы орнаментальной живописи постоянно стилизируются соотвѣтственно техникѣ. Съ развитіемъ этой отрасли искусства въ Кіото связаны имена знаменитыхъ художниковъ. Живописецъ Нинсеи, жившій въ срединѣ XVII-го столѣтія, считается великимъ мастеромъ въ этой области, освободившимъ японское искусство отъ китайскаго и корейскаго вліяній. Ему приписываютъ введеніе въ употребленіе отличнаго сочетанія трехъ красокъ, золотой, синей и зеленой на фонѣ цвѣта крэмъ, — сочетанія, сообщающаго многимъ сосудамъ, вышедшимъ изъ мастерскихъ Кіото, столь своеобразную прелесть. Рѣдкая изобрѣтательность Никсеи выказывалась какъ въ формахъ его сосудовъ, такъ и въ выходившихъ изъ его рукъ небольшихъ пластическихъ произведеніяхъ. Этому художнику принадлежитъ сосудъ, изображенный на нашемъ рисункѣ (верхн. рис. на этой стр.), заимствованномъ изъ одного иллюстрированнаго японскаго сочиненія. Но въ первой половинѣ XVIII-го столѣтія, младшій братъ и ученикъ Корина, Кенцанъ (1661—1742 гг.), которому Бринкманъ недавно посвятилъ особое сочиненіе, занялъ въ Кіото, какъ орнаментистъ, положеніе, неменѣе почетное чѣмъ то, которое занималъ самъ Коринъ. Онъ выдѣлывалъ посуду для употребленія въ чайныхъ обществахъ и соединялъ быструю, но вѣрную передачу ландшафтной природы съ необычайною технической стильностью; его краски, изъ которыхъ изумрудно-зеленая покрываетъ часто цѣлыя поверхности, отличаются силою и роскошью, которымъ не найти подобныхъ. Въ гамбургскомъ художественно-промышленномъ музеѣ имѣется одна изъ прекраснѣйшихъ, но не изъ самыхъ обширныхъ коллекцій издѣлій Кіото.

Кіотское издѣліе. Глиняный сосудъ Нинсеи. По Бингу.

Старинная Сатсумская ваза. По Гонзу.

Наконецъ, въ провинціи Сатсума дольше всего сохранялись корейскія традиціи. Настоящія и ненастоящія новѣйшія издѣлія этой про-

винціи, наводняющія теперь Европу, какъ въ прошедшемъ столѣтіи наводнялъ ее фарфоръ Гицена, не могутъ отвратить нашего вкуса отъ дѣйствительно стараго „Сатсума“. По Бринкману, прекраснѣйшими изъ „старыхъ Сатсумовъ“, слѣдуетъ считать „тѣ благородныя издѣлія, въ которыхъ, въ теченіе полутораста лѣтъ, единственное украшеніе мелкой посуды, исключительно изготовлявшейся изъ мѣстной глины, составляла глазурь молочнаго цвѣта или цвѣта слоновой кости, равномѣрно усѣянная мелкими трещинами и служившая впослѣдствіи, на настоящихъ издѣліяхъ Нишики-де-Сатсумы, отличнымъ фономъ для нѣжной росписи золотой и другими красками (т. наз. парчевой росписи, живописи брокатъ). Ваза, изображенная на стр. 738 (нижній рис.), принадлежатъ къ этому роду издѣлій; она находится въ коллекціи Бинга, въ Парижѣ.

Поэтесса Комати, нецке Мивы старшаго. По Гонзу.

4. Японское искусство въ 1750—1850 гг. по Р. Х.

Послѣдняя пора великаго расцвѣта японскаго искусства начинается въ половинѣ XVIII-го столѣтія и оканчивается во второй трети XIX-го. Въ это время высокое состояніе національнаго японскаго искусства выражается, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, его реализмомъ въ народномъ духѣ. Новѣйшіе изслѣдователи полагаютъ, что только искусство первой половины этого періода вполнѣ заслуживаетъ названія японскаго, искусство же второй половины, когда явился въ немъ Гокусаи, котораго вначалѣ боготворила Европа, они признаютъ уже затронутымъ знаніемъ европейской перспективы и европейскимъ чувствомъ природы; однако съ такимъ мнѣніемъ мы можемъ согласиться только отчасти. Умышленныя подражанія европейскому искусству мы вообще не принимаемъ въ разсчетъ. Введеніе въ употребленіе европейскихъ анилиновыхъ красокъ кажется и намъ непростительнымъ шагомъ назадъ. Хотя умные глаза японцевъ стали теперь постепенно открывать, что существуютъ болѣе правильная перспектива и болѣе вѣрная анатомія, чѣмъ тѣ, которыя были извѣстны китайцамъ, мы не можемъ однако пенять ихъ художникамъ за то, что на практикѣ они пользуются этими открытіями въ очень умѣренной степени и, на ряду съ этимъ, отнюдь не перестали смотрѣть на свою восточно-азіятскую природу восточно-азіятскими глазами. Фактически эти открытія начались еще въ первой половинѣ разсматриваемаго періода. Шуншо, Гарунобу и Кійонага въ своей какъ-бы то ни было стильной манерѣ дѣлали въ пользу новой перспективы и новыхъ формъ едва-ли меньшія уступки, чѣмъ Гокусаи и его сподвижники дѣлали впослѣдствіи, подчиняя свое чувство стиля чувству натуры.

Прикладное искусство, въ которомъ теперь все чаще и чаще встрѣчаются имена художниковъ, попрежнему преобладаетъ у японцевъ.

Изображенныя на нашихъ рисункахъ нетцке принадлежатъ уже этому времени, а именно „Древняя поэтесса Комати“ работы Мивы старшаго, находящаяся въ коллекціи Дрейфуса, въ Парижѣ (см. рис, на стр. 739) относится къ половинѣ, а „Улитка“ Тадатоши изъ коллекціи Бинга (ср. стр. 717) къ концу XVIII-го столѣтія. Но японскимъ прикладнымъ искусствомъ этого времени руководила также реалистическая живопись, лучшіе представители которой доставляли ему несчетное количество образцовъ. Живопись была господствующею отраслью искусства и въ этомъ періодѣ, и съ нею еще тѣснѣе въ связи находилась хромоксилографія. Знаменитѣйшіе живописцы того времени были вмѣстѣ съ тѣмъ и знаменитѣйшіе мастера цвѣтныхъ гравюръ.

Синица и жукъ, живопись Окіо. По Гонзу.

Школа Шійо, процвѣтавшая въ Кіото и получившая свое названіе отъ одной изъ улицъ этого города, а равно и современная ей собственно народная школа Укійоіе, которую называютъ также вульгарной или художественно-ремесленной школой, и резиденціею которой былъ городъ Іеддо, стремились обѣ къ сходственнымъ цѣлямъ, держались почти параллельнаго направленія. Но при этомъ школа Шійо шла преимущественно еще по колеямъ, проложеннымъ китайцами, тогда какъ школа Укійоіе пролагала для себя пути самостоятельно.

Главные мастера школы Шійо суть Окіо (1733—95 гг.), Гошунъ (собственно Геккеи, называемый также Іенцаномъ, 1741—1811 гг.), Сосенъ изъ Осаки (1747—1821 гг.) и Іосаи (1787—1871 гг.). Къ нимъ можетъ быть причисленъ лишь косвеннымъ образомъ пятый мастеръ, Ганку (1749—1838 гг.). Окіо вышелъ изъ китайской школы Нанъ-Пинга, поселившагося тогда въ Нагасаки, но благодаря тому, что онъ внимательно изучалъ природу, его изображенія, особенно птицы, насѣкомыя, рыбы и цвѣты, отличаясь миніатюристическою тонкостью исполненія, производятъ впечатлѣніе самой дѣйствительности. Объ его искусствѣ можетъ дать понятіе картинка изъ коллекціи Гонза, въ Парижѣ, воспроизведенная на этой страницѣ. Гошунъ произошелъ изъ школы Кано, но, подобно Окіо, стремился къ высшему и свободному развитію своего таланта. Въ его пейзажахъ много свѣжести и натуральности, хотя основной ихъ характеръ — китайскій. Гошунъ доставлялъ образцы

для вышивальщиковъ Кіото и, образовывая учениковъ, сдѣлался однимъ изъ самыхъ вліятельныхъ мастеровъ школы Шійо. Сосенъ былъ въ этой школѣ замѣчательный живописецъ животныхъ. Въ особенности хорошо изучилъ онъ обезьянъ южныхъ лѣсовъ Японіи, со всѣми ихъ играми и прыжками. По свидѣтельству Андерсона, девять-десятыхъ его картинъ изображаютъ обезьянъ. Нарисованныя отчасти бѣгло и широко, отчасти съ удивительною тонкостью и мягкостью, эти изображенія соединяютъ въ себѣ свѣжесть впечатлѣнія, вынесеннаго художникомъ изъ наблюденія натуры, съ неподдѣльною художественною прелестью. Доказательствомъ этого можетъ служить „Обезьяна“ Сосена изъ коллекціи Гонза, воспроизведенная на настоящей страницѣ. Іосаи, одинъ изъ извѣстнѣйшихъ японскихъ художниковъ XIX-го столѣтія, былъ въ школѣ Шійо, собственно говоря, живописецъ человѣческихъ фигуръ. Онъ перешелъ въ эту школу изъ школы Кано и посвятилъ себя преимущественно историческо-бытовой живописи. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ принадлежалъ къ числу немногихъ художниковъ школы Шійо, работавшихъ для гравированія на деревѣ. Его большой двухтомный трудъ „Ценкенъ койитсу“ представляетъ героевъ Японіи въ ихъ дѣяніяхъ, поэтовъ и мыслителей Имперіи Восходящаго Солнца въ ихъ костюмахъ и съ ихъ грезами. Въ его стилѣ осталось мало китайскаго, и онъ, быть можетъ, слишкомъ умышленно старался подражать европейцамъ. Наконецъ, Ганку, основавшій въ Кіото собственную большую школу, въ своихъ изображеніяхъ, особенно въ знаменитыхъ, исполненныхъ черною краскою на бѣломъ фонѣ картинахъ изъ жизни животныхъ, снова примыкаетъ непосредственно къ китайскимъ мастерамъ династіи Сунгъ. Всѣ эти, равно какъ и слѣдовавшіе за ними художники, прекрасно и отчасти превосходно представлены въ Британскомъ музеѣ и во французскихъ коллекціяхъ, менѣе хорошо въ коллекціи Гирке, въ Берлинѣ, и лучше всего въ большихъ американскихъ коллекціяхъ, особенно въ бостонскомъ музеѣ.

Обезьяна, картина Сосена. По Гонзу.

Развитіе школы Укійойе мы прослѣдили почти до половины XVIII-го столѣтія. Въ то время она ставила себѣ главною задачею изображать актеровъ и модныхъ красавицъ столицы сёгуновъ, причемъ для размноженія и распространенія своихъ произведеній пользовалась хромоксилографіей.

Вскорѣ послѣ того, какъ исполнилась половина XVIII-го столѣтія, по части трехцвѣтной живописи выдвинулись на передній планъ Ишикава-Тойонобу (ум. въ 1789 г.), ученикъ Шигенаги, замѣнившій третью, желтую краску, синею, и Торіи Кійомитсу (ум. около 1765 г.), который изображалъ, кромѣ быта актеровъ, сцены купанья и другіе сюжеты изъ повседневной жизни въ духѣ Укійойе. Когда дѣятельность Кійомитсу приходила къ концу, смѣлымъ новаторомъ явился Гарунобу

Суцуки Гарунобу (ум. около 1779 г.), ученикъ Шигенаги, считавшій себя слишкомъ великимъ для того, чтобы изображать актеровъ, но съ тѣмъ большей любовью изображавшій красивыхъ развратницъ города Іеддо, играетъ главную роль въ исторіи хромоксилографіи. Начавъ съ 1765 г. употреблять для печатанія пять, шесть и болѣе досокъ, онъ довелъ технику этой отрасли искусства до совершенства. Поэтому Зейдлицъ называетъ его первымъ изъ „новѣйшихъ" мастеровъ. Особенность его манеры, совершенное покрытіе краской всего фона политипажа, повела его, въ отношеніи перспективы, дальше, чѣмъ большинство его современниковъ. Однако его краски лежатъ, все еще не смѣшиваясь, одна подлѣ другой, въ родѣ цвѣтного сплава въ ячеистой эмали. Гарунобу считается также изобрѣтателемъ тѣхъ карточекъ съ очаровательными, причудливыми рисунками, съ золотымъ и серебрянымъ тисненіемъ, которыя японцы любятъ дарить другъ другу въ новый годъ и по другимъ случаямъ; онѣ извѣстны въ Японіи подъ названіемъ суриномо и находятъ себѣ въ Европѣ столь страстныхъ коллекціонеровъ. Приложенная къ этой страницѣ хромолитографія — копія съ оригинальной ксилографіи этого художника, находящейся въ дрезденскомъ кабинетѣ гравюръ. Она изображаетъ пѣвицу, за которою служитель несетъ ея музыкальные инструменты.

Послѣ Гарунобу, представителями высшаго состоянія школы Укійойе въ первой половинѣ разсматриваемаго періода, почти совпадающей со второю половиною XVIII-го столѣтія, являются Шигемаса, немногія, но разнообразныя произведенія котораго отличаются чистотою контуровъ, Коріусаи, живописецъ роскошныхъ по краскамъ жанровыхъ сюжетовъ и изображеній животныхъ, Кійонага (1750—1814 гг.), представитель „величественно-простого и прекраснаго" и Шуншо (ум. въ 1792 г.), особенно искусный изобразитель актеровъ. Величайшимъ мастеромъ по части хромоксилографіи большинство знатоковъ исторіи японскаго искусства признаетъ Торіи Кійонагу. Его листы, представляющіе актеровъ и женщинъ, еще чище по контурамъ и яснѣе по красочнымъ тонамъ, чѣмъ эстампы Гарунобу. Въ нѣкоторыхъ изъ его произведеній нѣжный аккордъ составляютъ краски лиловая, красная цвѣта лососины, желтая и матовая зеленая. Онъ — истинный классикъ въ этой отрасли искусства.

Важный, хотя отчасти все еще отзывающійся стариною соперникъ Кійонаги, Катсукава Шуншо — родоначальникъ вѣтви своего имени.

Исторія искусствъ. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Японская цвѣтная ксилографія Гаробу.

(Съ оригинальнаго экземпляра въ Дрезденскомъ кабинетѣ эстамповъ)

отдѣлившейся отъ школы Укійойе. Онъ считается самымъ пламеннымъ изобразителемъ артистовъ театральной сцены и артистокъ по части любви. Извѣстнѣйшія изъ его серій актеровъ и красавицъ вышли въ свѣтъ въ 1770 и въ 1776 г. Въ 1774 г. онъ издалъ кромѣ того сборникъ ста портретовъ поэтовъ. Своимъ подвижнымъ фигурамъ онъ умѣлъ придавать страстность и соблазнительность, ихъ лицамъ съ высоко поднятыми бровями, длинными носами и косыми глазами, лицамъ, самимъ по себѣ ничтожнымъ и похожимъ на маски, — привлекательное нѣсколько чувственное выраженіе, а ихъ богатымъ, пышнымъ одѣяніямъ очаровывающую гармонію красокъ. Отъ его качествъ въ XIX-мъ столѣтіи приходили въ восторгъ особенно парижскіе знатоки искусства.

Къ Кійонагѣ примыкаетъ по стилю знаменитый Утамаро (1754—1797 гг.), которому въ 1886 г. Эд. де-Гонкуръ посвятилъ особую монографію. Но, сравнительно съ Кійонагой, Утамаро — больше маньеристъ, чѣмъ классикъ. Фигуры и лица у него вытянулись, женщины стали отличаться болѣзненно-вялыми движеніями, въ его политипажахъ распространился фантастическій символизмъ, характеризующій его, какъ художника эпохи упадка.

Послѣдніе пять изъ названныхъ мастеровъ извѣстны также и какъ живописцы. Всѣ они были представлены своими картинами на нью-іоркской выставкѣ 1896 г. Такъ напр. на ней находилось принадлежащее Феноллозѣ какемоно работы Шигемасы, изображающее оживленную движеніемъ дорогу, проходящую мимо рисовыхъ полей. Феноллоза говоритъ, что нѣтъ другого ландшафта школы Укійойе, который до такой степени, какъ этотъ, возбуждалъ бы въ знатокѣ Японіи тоску по этой странѣ боговъ. Изъ произведеній Коріусаи была выставлена большая доска стѣнной ширмы съ изображеніемъ старушки, бывшей танцовщицы, съ фонаремъ и узломъ въ рукахъ. Феноллоза считаетъ эту картину однимъ изъ лучшихъ произведеній художника. Кійонага былъ представленъ картиною изъ коллекціи Вандербильдта, написанной въ 1781 г. и представляющей трехъ дѣвушекъ на берегу рѣки, и картиной изъ коллекціи Феноллозы, 1789-го г., изображающей дѣвушку въ свѣтло-красномъ платьѣ, подъ ивой. Феноллоза относительно первой изъ этихъ картинъ говоритъ, что передача въ ней воздуха не поддается никакому описанію, а во второй отмѣчаетъ невиданную своеобразность красной краски. Изъ работъ Шуншо было выставлено принадлежащее Феноллозѣ какемоно, представляющее даму за туалетомъ, причемъ ея отраженіе поразительно хорошо рисуется въ зеркалѣ. Наконецъ, была картина Утамаро изъ коллекціи Вандербильта, съ двумя дѣвушками, возвращающимися съ купанья; Феноллоза называетъ эту картину „тріумфомъ живописи", и притомъ „крайне оригинальной".

Нѣсколько позже Шуншо выступилъ на сцену Утагава Тойогару, глава извѣстной подъ его именемъ вѣтви той же школы. Утагава Тойогару, умершій въ началѣ XIX-го столѣтія, писалъ преимущественно

многофигурныя сцены въ закрытыхъ помѣщеніяхъ, особенно сцены въ театрахъ и чайныхъ домахъ, причемъ, несмотря на обиліе дѣйствующихъ въ нихъ лицъ, умѣлъ располагать ихъ безъ спутанности, отличался разнообразіемъ и теплотою красочныхъ тоновъ и въ своихъ композиціяхъ заставлялъ звучать струны внутренней жизни. На нью-іоркской выставкѣ ему принадлежали четыре картины.

Японскіе акробаты, политипажъ Гокусаи. По Бингу.

Шуншо и Тойгару — родоначальники большинства выдающихся художниковъ школы Укійойе XIX-го столѣтія. Въ теченіе его область живописи этой школы постепенно расширялась. Въ любимыхъ книгахъ для чтенія давно уже помѣщались иллюстраціи къ поэмамъ и повѣстямъ, рисунки сюжетовъ, взятыхъ изъ всѣхъ круговъ жизни, на ряду съ излюбленными изображеніями сценъ въ театрѣ и чайныхъ домахъ. Путеводители содержали въ себѣ множество видовъ городовъ съ кипящей въ нихъ жизнью, уличныхъ сценъ, горныхъ пейзажей. Но вскорѣ стали являться цѣлыя серіи рисунковъ, не имѣющихъ связи между собою, и отдѣльныхъ политипажей, изображающихъ всевозможныя сцены вседневной жизни и японскіе ландшафты въ своеобразной красотѣ различныхъ временъ года.

Главный ученикъ Шуншо — Гокусаи, пользующійся донынѣ громкою извѣстностью въ Европѣ и наиболѣе цѣнимый изъ всѣхъ японскихъ художниковъ. Онъ родился въ Іеддо, въ 1760 г., умеръ въ 1849 г., и въ теченіе своей почти девятидесятилѣтней жизни, проведенной въ непрестанномъ трудѣ, произвелъ невѣроятное количество картинъ, рисунковъ и, главнымъ образомъ, гравюръ на деревѣ. Картины его встрѣчаются сравнительно рѣдко. Однако Британскій музей владѣетъ большимъ шелковымъ какемоно его работы, съ картиной на сюжетъ изъ японской героической саги, — картиной смѣлой, величественной и нѣсколько причудливой по рисунку и тяжеловатой по колориту. Коллекція Гирке,

въ Берлинѣ, содержитъ въ себѣ, кромѣ серіи слегка набросанныхъ этюдовъ Гокусаи, два его небольшихъ листа, изображающихъ жанровыя сцены; его работы встрѣчаются также въ англійскихъ и французскихъ частныхъ коллекціяхъ. Но особенно много его картинъ находится въ большихъ американскихъ коллекціяхъ. На нью-іоркской выставкѣ 1896 года ихъ было болѣе дюжины. Объ одной группѣ женщинъ, изображенной въ натуральную величину на стѣнной ширмѣ (находившейся во владѣніи Кетчема), Феноллоза говоритъ: „Нѣтъ ни одного европейскаго мастера, начиная съ Дюрера и Тиціана, потомъ съ Веласкеза и кончая Сарджентомъ и Уистлеромъ, который не привѣтствовалъ бы это произведеніе, какъ одно изъ самыхъ выдающихся въ мірѣ“.

Журавль и гора Фуджи, политипажъ Гокусаи По Бринкману.

Оригинальность и разносторонность Гокусаи вполнѣ выказываются въ его гравюрахъ на деревѣ, изученіе которыхъ, начатое въ 1882 г. Дюрѐ, сдѣлало съ того времени такіе успѣхи, что уже стали появляться въ Европѣ и Америкѣ критическіе каталоги его эстамповъ. Гокусаи не принадлежитъ къ числу художниковъ, созрѣвшихъ рано. Ходъ его развитія трудно прослѣдить съ начальныхъ опытовъ его творчества. Онъ уже успѣлъ снабдить рисунками несчетное множество романовъ, поэмъ и историческихъ сочиненій, когда, сорока лѣтъ отъ роду, въ 1799, 1800 и 1802 гг. издалъ свои тонкіе по настроенію виды Іеддо и его окрестностей въ хромоксилографіяхъ, прославившихся гармоничнымъ сочетаніемъ трехъ красокъ, красной, золотисто-желтой и матово-зеленой. Ему уже минуло пятьдесятъ лѣтъ, когда было предпринято имъ изданіе Манъ-гуа, сборника бѣглыхъ эскизовъ, изображающихъ всякаго рода сюжеты изъ областей прошлаго и современнаго, особенно изъ вседневной народной жизни, — труда, сразу поставившаго его въ рядъ знаменитѣйшихъ художниковъ Японіи, по крайней мѣрѣ одной съ нимъ спеціальности. Первый изъ четырнадцати томовъ этого гигантскаго труда, передающаго въ рядѣ гравюръ, печатанныхъ всего тремя досками и легкими тонами, неисчерпаемое обиліе художественныхъ наблюденій и впечатлѣній, появился въ 1812 г., а послѣдній въ 1849 г. (см. рис. на стр. 744). Слѣдовательно, этимъ сборникомъ онъ былъ занятъ въ теченіе почти сорока послѣднихъ лѣтъ своей долгой жизни, что однако

не помѣшало явиться въ это же время всѣмъ прочимъ знаменитымъ его произведеніямъ. Изъ столь любимыхъ восточно-азіятскимъ искусствомъ серій портретовъ знаменитыхъ людей и женщинъ прошлаго времени, слѣдуетъ отмѣтить „Китайскихъ героевъ и героинь“ Гокусаи, изданныхъ въ 1829 г., „Японскихъ полководцевъ“ въ 1834 г., „Японскихъ героевъ“ въ 1836 г.; изъ его ландшафтныхъ ксилографій въ особенности пользуются извѣстностью сто печатанныхъ двумя досками видовъ горы Фуджи, этого свидѣтеля вѣчности, непрестанно взирающаго на юдоль скоропреходящей и измѣняющейся человѣческой жизни (см. рис. на стр. 745), тридцать-шесть видовъ той же горы, болѣе богатыхъ красками, и восемь цвѣтныхъ видовъ свѣтящагося озера Бива; изъ руководствъ, изданныхъ Гокусаи для художниковъ и ремесленниковъ, надо указать на книгу рисунковъ человѣческихъ фигуръ, 1815 г., на книгу для занимающихся художественными ремеслами, 1835 г., и на образцы работъ для столяровъ и рѣзчиковъ по дереву, 1836 г. Какъ видимъ, рѣдко кто-либо превосходилъ Гокусаи въ отношеніи многосторонности; но и по непосредственности въ передачѣ каждаго предмета съ его наиболѣе характерной и наиболѣе естественной стороны, по смѣлости и твердости рисунка, по національной своеобразности чувства живописности, не покидавшей Гокусаи даже въ самыхъ простыхъ изъ его этюдовъ съ натуры, трудно — что ни говорили бы противъ этого — найти въ Японіи равнаго ему художника. Если же въ отношеніи пониманія перспективы, сокращеній, анатоміи и свѣтотѣни, онъ, за исключеніемъ развѣ перспективы, лишь едва замѣтно удалился отъ тѣхъ восточно-азіятскихъ воззрѣній, въ которыхъ былъ воспитанъ, то все-таки рѣшительно порвалъ въ своемъ творчествѣ связь съ каллиграфическимъ стилемъ, обусловленнымъ десятью правилами пріема письма, о которыхъ мы говорили (ср. стр. 718). Въ отношеніи внутренняго содержанія, произведенія Гокусаи не отличаются особенною глубиною мысли, но въ нихъ много любви къ правдѣ, тонкаго вкуса, теплаго чувства природы и нерѣдко юмора, который смѣется надъ всѣмъ, потому что все видитъ насквозь. Во всякомъ случаѣ, для насъ Гокусаи — въ полномъ смыслѣ художникъ и настоящій японецъ, хотя и японецъ XIX-го столѣтія. Значительнѣйшимъ изъ его учениковъ считается Гоккеи, рисунокъ котораго, изображающій рыбака (помѣщенный на этой стр.), находится въ коллекціи Т. Дюре, въ Парижѣ. Какъ граверъ на деревѣ, Гоккеи шелъ по стопамъ Гокусаи: его Манъ-гуа — подражаніе Манъ-гуа, сборнику Гокусаи.

Рыбакъ съ зонтикомъ, рисунокъ Гоккеи. По „Gazette des beaux-arts“.

На ряду съ этимъ отпрыскомъ Катсугавы Шуншо, мы должны про-

слѣдить нѣсколько дальше также и отпыски школы Утагавы Тойогару. Его ученикъ, Утагава Тойокуни (1772—1828 гг.), котораго Гонзъ называетъ великимъ, а Феноллоза прославлялъ еще въ 1884 г., былъ однимъ изъ любимѣйшихъ хромоксилографовъ школы Укійойе. Ему приписываютъ введеніе пурпурной краски въ гамму колеровъ политипажа. Братъ этого художника, Утагава Тойогиро (ум. въ 1828 г.), прославился, кромѣ своихъ книжныхъ иллюстрацій, своими цвѣтными политипажными ландшафтами, отличающимися болѣе правильной перспективой, нежели та, которая до тѣхъ поръ была извѣстна японцамъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ чисто-японскимъ импрессіонизмомъ. Такъ напр. въ одномъ приморскомъ

Буря, хромоксилографія Гирошиге. Съ оригинальнаго эстампа дрезденскаго кабинета гравюръ.

видѣ этого художника линія горизонта моря совсѣмъ отсутствуетъ, но пара далекихъ парусовъ, изображенная на высотѣ этой линіи, даетъ чувствовать ее вполнѣ. Тойогиро, кромѣ того, играетъ въ исторіи развитія японскаго ландшафта видную роль, какъ учитель Гирошиге, художника, ушедшаго впередъ дальше всѣхъ японскихъ пейзажистовъ. Гирошиге жилъ съ 1797 по 1858 г.; славу доставили ему главнымъ образомъ отдѣльные листы политипажныхъ ландшафтовъ, которые онъ издавалъ. У него появляются европейская перспектива, европейская передача тѣней, европейская зеркальность воды; но эти, все еще далеко невполнѣ устроенные имъ, техническіе успѣхи нисколько не нарушаютъ его основного, сильно декоративнаго, японскаго пріема передавать природу (см. рис. на этой стр.). Изображая напр. громадныя синія волны, набрасывающіяся на берегъ, ихъ пѣну онъ рисуетъ согласно со старинною орнаментальною схемою волнъ; темносиній цвѣтъ его дневного неба или ярко-красный вечерняго — умышленныя усиленія красокъ природы

для пущей внятности декоративнаго эффекта. Въ XIX-мъ столѣтіи японское искусство не могло принять никакого другого направленія, кромѣ этого.

Разсматривая исторію японскаго искусства, мы дошли до конечнаго пункта его развитія, и вмѣстѣ съ тѣмъ развитія восточно-азіятскаго искусства вообще. Для Японіи, которой, послѣ того, какъ она, двадцать-пять лѣтъ тому назадъ, усвоила себѣ европейскую науку и европейскую технику, удалось, шутя, побѣдить исполинскую китайскую имперію, разумѣется, уже стало невозможнымъ когда-либо снова преклониться предъ китайскими художественными воззрѣніями. Спрашивается только: достаточны ли ея собственныя художественныя силы для того, чтобы, съ одной стороны, неизмѣнно держаться своей національной орнаментики, къ которой вся европейская мудрость не въ состояніи прибавить что бы то ни было, а съ другой — дать своему свободному искусству пустить новые корни на естественно-исторической почвѣ европейскаго художественнаго знанія (анатоміи, перспективы и пр.) и оставаться приэтомъ вѣрною своему восточно-азіятскому и національно-японскому чувству.

Великое индо-восточно-азіятское искусство въ его совокупности составляетъ противуположность великаго западно-азіятско-европейскаго искусства въ его совокупности, которое, будучи древнѣе, чѣмъ оно, во всѣ времена, языческія, христіанскія и магометанскія, оказывало на него разностороннее вліяніе, до сей поры еще недостаточно различимое во всѣхъ произведеніяхъ, но нигдѣ, ни въ Индіи и Тибетѣ, ни въ Китаѣ и Японіи, не изгладило совершенно основныхъ національныхъ чертъ этого искусства. До-буддійское индійское искусство, о которомъ сохранились лишь поэтическія воспоминанія, и до-буддійское китайское искусство, извѣстное намъ — если не считать древнихъ бронзовыхъ сосудовъ — почти только по рисункамъ китайскихъ историіографовъ, повидимому, отличались одно отъ другого почти такъ же, какъ вообще отличаются другъ отъ друга арійскій и монгольскій складъ ума. Такъ какъ Индія, перейдя вскорѣ послѣ введенія въ ней буддизма къ зодчеству и ваянію изъ камня, сдѣлала рѣшительный шагъ впередъ на поприщѣ монументальнаго искусства, то это окончательно отдалило ее, въ отношеніи художествъ, отъ Китая въ которомъ господствующую роль сохранили за собою каллиграфія и прикладное искусство. Но затѣмъ буддійское образное искусство Индіи, главная сила котораго заключалась въ происходившемъ не безъ вліянія со стороны греко-римскаго искусства развитіи типовъ боговъ и святыхъ и въ группировкѣ ихъ въ изображенія повѣствовательнаго характера, — разлилось широкимъ потокомъ съ сѣвера Индіи по Тибету и Китаю, достигло отсюда Кореи и Японіи, всюду оплодотворяя чужія нивы, но нигдѣ не затопляя ихъ и не теряясь въ нихъ. Буддійско-брахманское же монументальное искусство Индіи распространилось чрезъ юго-восточную Азію до отдален-

нѣйшихъ островов архипелага и, всасывая въ себя новыя силы изъ этой новой почвы, породило въ Индо-Китаѣ, равно какъ и на островѣ Явѣ, такія дивныя художественныя произведенія, столь громадныя и фантастически-величественныя, которыя едва ли можно найдти на его родинѣ. Тѣмъ временемъ китайское національное искусство, ничтожное и мелочное, выросло въ стройное дерево, наиболѣе пышные цвѣтки котораго не были лишены ни благородства формъ, ни нѣжнаго благоуханія, и это цвѣтущее дерево китайскаго искусства распространило свои вѣтви по Кореѣ и Японіи, гдѣ онѣ — особенно въ Японіи — приносили зрѣлые, превосходные плоды до тѣхъ поръ, пока въ тѣни этихъ вѣтвей не стали выростать новые, мѣстные побѣги, покрывшіе почву свѣжей, сочной зеленью, но принявшіеся собственными силами стремиться къ небу не раньше того, какъ окончательно сгнили осѣнявшія ихъ вѣтви одряхлѣвшаго китайскаго дерева.

Седьмая книга.

Искусство ислама.

I. Искусство ислама на западѣ отъ Евфрата.

1. Главныя черты искусства ислама.

Вѣра во единаго невидимаго Бога, котораго даже грѣшно представлять въ человѣческомъ образѣ, убѣжденіе въ неотвратимомъ предопредѣленіи судьбы, ожидающей каждаго смертнаго, и надежда на вѣчную жизнь, въ которой правовѣрный награждается за всѣ земныя лишенія тысячью чувственныхъ наслажденій, — таковы были три путеводныя звѣзды, свѣтившія полчищамъ арабовъ, когда они, въ VII-мъ вѣкѣ по Р. Х., покорили полміра себѣ и ученію своего пророка. Магометъ умеръ въ 632 г. Четверть вѣка спустя послѣ того, Египетъ, Сирія, Месопотамія, Арменія, Персія и Родосъ были уже во власти арабовъ; затѣмъ какъ-бы самъ собою подчинился имъ весь Сѣверъ Африки, и когда въ 750 г. по Р. Х. Абасиды низвергли Омайядовъ, наслѣдственныхъ калифовъ, резиденціей которыхъ былъ Дамаскъ, Абдъ-эръ-Рахманъ, послѣдній калифъ этого рода, бѣжалъ въ Испанію и основалъ тамъ самостоятельный Кордовскій калифатъ. Абасиды, владѣвшіе арабскимъ государствомъ съ 750 по 1258 г., перенесли свою резиденцію изъ Дамаска въ Багдадъ, гдѣ при Гарунъ-эръ-Рашидѣ (786—809 гг.), могущественномъ современникѣ Карла Великаго, арабская самобытность достигла высшаго и наиболѣе пышнаго расцвѣта.

Послѣ смерти Гарунъ-эръ-Рашида началось распаденіе арабской всемірной монархіи на различныя магометанскія вѣтви. Египетъ получилъ независимость въ 868 г. съ династіей Тулунидовъ, Персія — въ 870 г., съ династіей Саффаридовъ; Сицилія стала самостоятельнымъ эмирствомъ при египетской династіи Фатимидовъ (съ 969 г.), но уже въ 1090 г. этотъ островъ, вслѣдствіе его завоеванія норманнами, былъ окончательно утраченъ для ислама. Въ Сиріи и Малой Азіи съ 1070 г. стало распространяться турецкое владычество сельджуковъ. Крестовые походы были тщетной попыткой Запада сломить могущество ислама и его послѣдо-

вателей. Съ начала XIII-го столѣтія монгольскія орды Чингисъ-Хана и его преемниковъ начали наводнять страны, покоренныя исламомъ. Въ 1258 г., монголы взятіемъ Багдада закончили завоеваніе арабскаго калифата. Но принявъ исламъ, они внесли въ арабскую культуру новую кровь и свѣжую жизнь. Затѣмъ, въ XIV-мъ и XV-мъ столѣтіяхъ, турки-османы, будучи тѣснимы къ западу, завоевали Балканскій полуостровъ; въ 1517 г. имъ подчинился также Египетъ, и хотя въ Испаніи владычеству мавровъ былъ навсегда положенъ конецъ еще въ концѣ XV-го столѣтія, однако и донынѣ, какъ пятьсотъ лѣтъ тому назадъ, знамя полумѣсяца все еще развѣвается надъ зданіями Константинополя.

Въ собственной Индіи и дальше нея на Востокѣ, исламъ началъ распространяться съ конца XII-го столѣтія, сперва черезъ посредство татаръ, а потомъ монголовъ. Великіе моголы, властвовавшіе Индіей въ XVI-мъ вѣкѣ, исповѣдывали ученіе арабскаго пророка; поэтому въ ней, какъ и въ Персіи, въ теченіе XVI-го и XVII-го столѣтій своеобразно процвѣтали магометанскія или, вѣрнѣе, полу-магометанскія искусства и науки.

Припомнить этотъ ходъ распростаненія магометанства было для насъ необходимо для того, чтобы составить себѣ понятіе о томъ, изъ сколь различныхъ элементовъ образовалось искусство ислама въ разныхъ его областяхъ, большинство которыхъ вначалѣ имѣло свое мѣстное искусство. Только у самыхъ арабовъ не было собственнаго искусства, сколько нибудь заслуживающаго вниманія. Поэтому, когда у нихъ явилась потребность строить храмы для ислама, они вездѣ пользовались услугами архитекторовъ изъ покоренныхъ ими народовъ, а также, гдѣ находили, какъ напр. въ Сиріи, христіанскія сооруженія, которыя можно было приспособлять для потребностей арабскаго богослуженія, дѣлали это безъ дальнихъ разсужденій.

Общность вѣроисповѣданія вызвала общность основныхъ духовныхъ воззрѣній, отразившуюся въ искусствѣ. Внутренняя связь между различными отпрысками эллино-римскаго искусства, съ которыми всюду соприкасалось арабское искусство, оказалась достаточно крѣпкой для того, чтобы возбудить вездѣ родственные между собой процессы развитія; съ своей стороны, сходство мѣстныхъ и климатическихъ условій, среди коихъ возникло искусство ислама, повело, при одинаковыхъ строительныхъ потребностяхъ, къ сходственнымъ повсюду, хотя и невполнѣ тождественнымъ художественнымъ результатамъ.

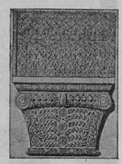
Искусство ислама — главнымъ образомъ зодчество, художественно-промышленное производство и связанная съ ними орнаментика. Ваяніе и живопись находились въ загонѣ, потому что магометанская религія не дозволяетъ изображать ничего живого. Правда, благодаря изслѣдованіямъ Шака, Карабасека и Гайè, намъ извѣстно, что прямое запрещеніе картинъ и статуй встрѣчается только въ устныхъ изреченіяхъ пророка, признаваемыхъ отнюдь не всѣми магометанами, а потому съ этимъ запрещеніемъ и не считались ни въ первыя времена ислама, ни

потомъ, въ болѣе свободомыслившихъ его провинціяхъ. Однако не подлежитъ сомнѣнію, что національное отвращеніе арабовъ отъ изображеній какихъ бы то ни было живыхъ существъ дѣйствительно произвело въ искусствѣ ислама большой пробѣлъ почти совершеннымъ исключеніемъ изъ него картинъ, а ваяніе, въ особенности круглая пластика, страдали отъ этого предразсудка еще въ большей степени, чѣмъ живопись, имѣющая менѣе тѣлесный характеръ. Тѣмъ не менѣе, изъ странъ, принявшихъ исламъ, въ Персіи и Индіи живопись достигла нѣкотораго процвѣтанія, но лишь по завоеваніи ихъ монголами, которые принесли съ собою китайскія вліянія и образовали въ рамкахъ ислама новое искусство, имѣвшее весьма мало общаго съ арабскими традиціями. Даже мусульманская живопись книжныхъ миніатюръ, которой Эд. Блошѐ посвятилъ большую статью въ „Gazette des beaux-arts", процвѣтала преимущественно на востокѣ отъ Евфрата.

Основные принципы и формы магометанскихъ архитектуры и орнаментики произошли отъ византійскаго искусства восточной Европы и западной Азіи, отъ коптскаго искусства Египта и отъ сассанидскаго искусства Персіи, которыя всѣ, въ свою очередь, произошли отъ эллинистическо-римскаго искусства. Съ сассанидскимъ искусствомъ мы уже познакомились (ср. стр. 633). Византійское и коптское искусства, какъ вѣтви искусства первыхъ временъ христіанства, будутъ разсмотрѣны нами во второмъ томѣ настоящаго труда. Тѣмъ не менѣе необходимо теперь же вкратцѣ отмѣтить нѣкоторыя главныя черты ихъ зодчества и орнаментики.

Византійская архитектура разработывала преимущественно куполъ, и такъ какъ обыкновенно главнымъ куполомъ покрывалось среднее пространство зданія, то вскорѣ она выработала типъ центрально-купольныхъ построекъ. Куполъ опирался на четыре или восемь столбовъ. Клинообразный отрѣзокъ сферы (парусъ, или пандантивъ) служилъ переходомъ отъ четырехугольной или восьмиугольной формы нижней части сооруженія къ круглотѣ верхней части. На колоннахъ, поддерживающихъ арку, вмѣсто антаблемента съ выпускомъ, какъ находимъ мы это въ базиликѣ Максенція и въ термахъ Діоклетіана въ Римѣ, является иногда особый „импостъ" или „подушка", кусокъ камня съ четырьмя трапецієвидными гранями, помѣщенный между капителью и пятою арки; соотвѣтственно этому и самая капитель довольно часто принимаетъ форму куба со скошенными книзу гранями. Однако эта византійская кубовидная капитель не вытѣснила изъ византійской архитектуры древней коринѳской капители, украшенной листьями аканѳа. Обѣ формы находили себѣ примѣненіе одна рядомъ съ другой. Листы аканѳа на чашевидной капители превратились въ болѣе мелкіе и острые и все больше и больше геометризировались. Боковыя поверхности кубовидныхъ капителей стали украшаться символическими знаками или плоскими стилизированными листьями.

На стѣнахъ стали появляться также болѣе и болѣе плоскіе узоры, нерѣдко исполненные мозаикою. Во всей этой византійской плоской орнаментикѣ, состояніе которой при переходѣ отъ римскаго искусства къ арабскому мастерски описано А. Риглемъ, главную роль все еще играетъ древній волнообразный растительный усикъ въ измѣненномъ видѣ, неорганическій въ смыслѣ растительной формы, но логичный въ геометрическомъ смыслѣ. Цѣльные листья разрѣзаются теперь на три полосы или на нѣсколько полосъ со вздутыми контурами и „эти трехлопастные и четырехлопастные (или многолопастные) листья", какъ выражается Ригль, „принаравливаются къ различнымъ конфигураціямъ того пространства, которое должно быть ими заполнено" (см. рис. на этой стр.). Но всѣ эти разрѣзанные на части листья могутъ быть по произволу орнаментиста сложены вмѣстѣ и нагнуты на всѣ стороны, пока сосѣдніе прилистники не сплетутся и не пересѣкутся съ ними своими остріями. Образуются узоры, равномѣрно распредѣленные по всей поверхности, и усики, изъ которыхъ состоятъ эти узоры, соединяются уже не въ круглыя поопреимуществу, какъ въ греко-римскомъ искусствѣ, а въ заостренно-овальныя, нерѣдко ромбовидныя сѣтки. Чисто-геометрическій узоръ соединяется съ растительнымъ, и ленточныя сплетенія, которыя часто привходятъ въ него, обрываются или перегибаются. Во всемъ этомъ византійская орнаментика оказывается непосредственной предшественницей арабской, или, какъ выражаются иные, сарацинской орнаментики.


Капитель съ надставкой, изъ константинопольской Св. Софіи. По Риглю.

Съ коптскимъ искусствомъ, т. е. египетскимъ искусствомъ первыхъ временъ христіанства до завоеванія долины Нила арабами, до нѣкоторой степени ознакомили насъ главнымъ образомъ новѣйшія сочиненія Ал. Гайѐ, Г. Эберса и А. Ригля. Вполнѣ доказано, что Египетъ усѣянъ развалинами коптскихъ церквей и монастырей VI—IX вѣковъ нашей эры; сверхъ того, Гайѐ доказалъ, что коптская архитектура держалась направленія, противуположнаго византійскому въ двухъ отношеніяхъ. Она пренебрегала куполомъ въ пользу плоскихъ террасовидныхъ крышъ и циркульной аркой въ пользу приподнятой и изломанной, нерѣдко переходившей въ настоящую стрѣльчатую, но которая обыкновенно имѣла лишь конструктивное значеніе „кирпичной балки", т. е. представляла собою лишь особый родъ соединенія колонны съ колонною, при которомъ покоющаяся на аркѣ стѣна оканчивалась вверху совершенно прямолинейно.

Коптскую орнаментику мы находимъ главнымъ образомъ на многочисленныхъ фрагментахъ стѣнъ, относящихся къ вышеозначеннымъ столѣтіямъ, взятыхъ изъ египетскихъ саркофаговъ и въ послѣднія двадцать лѣтъ поступившихъ во всѣ европейскіе музеи. По этимъ фраг-

ментамъ античное происхожденіе ея также очевидно, какъ и орнаментики въ византійскомъ искусствѣ; передѣлка мотивовъ совершается въ ней въ томъ же направленіи, какъ и тамъ: она состоитъ въ упрощеніи многихъ классическихъ образцовъ, въ возвращеніи къ геометризированію нѣкоторыхъ отдѣльныхъ мотивовъ и, наконецъ, въ развитіи той полигональной системы, которая является снова въ арабскомъ и мавританскомъ искусствахъ.

Конечно, остается еще вопросомъ, насколько правильно мнѣніе Гайè, утверждающаго, что коптское искусство развивалось отдѣльно отъ византійскаго и оказало преобладающее вліяніе на раннее арабское искусство. Ригль, рѣзко расходящійся во взглядахъ съ Эберсомъ и Гайè, не видитъ въ развитіи коптскаго и византійскаго искусствъ никакой существенной разницы въ отношеніи образованія растительной орнаментики. Юлій-Францъ-паша также считаетъ византійское и сассанидское вліяніе на развитіе искусства арабовъ болѣе сильнымъ, чѣмъ коптское.

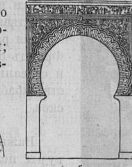
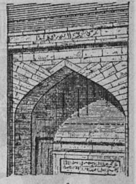
Колонны Львинаго двора, въ Альгамбрѣ. По Францу-Пашѣ.

Важнѣйшія произведенія архитектуры ислама — мечети и медрессе, т. е. духовныя училища, которыя всегда были соединены съ мечетями, а часто и съ камерами надъ могилами; кромѣ того, въ ней играютъ важную роль дворцы, гостинницы (караван-сераи) и усыпальницы (мавзолеи, турбы). Главныя составныя части этихъ зданій — дворы, окруженные аркадами, залы съ плоскимъ покрытіемъ и по большей части со множествомъ колоннъ, связанныхъ между собою арками, надъ которыми обыкновенно возвышается поддерживаемая ими верхняя часть стѣны, и, наконецъ, помѣщенія подъ куполомъ, который сдѣлался достояніемъ мусульманскаго зодчества лишь съ теченіемъ времени и съ различными измѣненіями своей формы.

Мусульмане считаютъ свои мечети не жилищами божества, а молитвенными домами. Собственно храмомъ была у нихъ всегда Кааба въ Меккѣ, и къ ней несутся мысли правовѣрныхъ во время молитвы. Поэтому главная ось молитвеннаго зала (мирхабъ) всегда направлена къ Меккѣ. Молитвенная зала, будучи главной частью собственно святилища, или имѣла плоскую кровлю, или увѣнчивалась куполомъ, примыкала со стороны, обращенной къ Меккѣ, къ большому двору, окруженному аркадами и предназначенному для омовеній, и возвышалась надъ нимъ нѣсколькими ступенями. Часто святилище составляли только увеличенные числеп-

ностью ряды аркадъ на молитвенной сторонѣ двора. Минареты, стройныя, красиво расчлененныя башни, опоясанныя балконами, явились, равно какъ и куполы въ мечетяхъ, уже въ эпоху полнаго развитія мусульманскаго искусства: въ молитвенныхъ домахъ первой эры арабскаго искусства не было ни куполовъ, ни минаретовъ. Во всякомъ случаѣ, эти изящныя башни, высоко поднимающіяся на голубомъ небѣ надъ городами Востока, принадлежатъ къ числу наиболѣе оригинальныхъ созданій искусства ислама, отвѣчающихъ непосредственнымъ потребностямъ новой религіи.

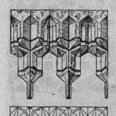
Архитектурныя формы въ этомъ искусствѣ не отличаются конструктивной послѣдовательностью; даже традиціонныя формы имѣютъ по большей части лишь декоративное значеніе. Внѣшнія стѣны зданія обыкновенно бываютъ просто гладкія. Большею частью онѣ стоятъ прямо на землѣ, безъ цоколя; на нихъ нѣтъ даже карнизовъ, раздѣляющихъ ярусы, и опоясывающая ихъ полоса фриза, надъ которой возвышаются увеличивающіе зданіе зубцы, замѣняетъ собою выступающій впередъ главный карнизъ архитектуры западныхъ странъ. За то ровную поверхность стѣны оживляютъ чередующіеся между собою ряды разноцвѣтныхъ камней; ея монотонность нарушается кромѣ того нишами, балконами, дверями и окнами роскошной и разнообразной формы. Колонны внутри зданія, обыкновенно несущія на себѣ тяжесть арокъ, — большею частью гладкоствольныя и сравнительно низкія. Гдѣ было удобно, ихъ замѣняли античными или византійскими колоннами, которыя перемѣшивались между собой крайне безпорядочно, что, повидимому, указываетъ на отсутствіе вначалѣ всякой мысли объ органическомъ развитіи архитектуры ислама. Только вѣками выработалось нѣчто въ родѣ типа національно-арабской колонны, состоящей изъ тонкаго, стройнаго ствола, изъ нѣсколькихъ колецъ подножія, изъ многихъ колецъ на шейкѣ, изъ длинной лиственной шейки и кубовидной капители, снизу закругляющейся и украшенной по бокамъ арабесками (см. рис. на стр. 754). Въ аркѣ почти вездѣ избѣгается полуциркульная форма. Для того, чтобы повысить колонны и облегчить тяжесть верхней части стѣны, аркамъ давали предпочтительно вытянутую вверхъ форму. Повышенная циркульная арка встрѣчается нерѣдко, но чаще ее замѣняетъ ломанная, стрѣльчатая арка, которая въ Египтѣ обыкновенно имѣла

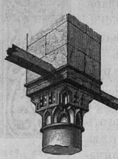
а б в

а египетская стрѣльчатая арка, *б* мавританская подковообразная арка, *в* индійская килевидная арка. По Францу-Пашѣ (*а* и *в*) и Шназе (*б*)

общій для обоихъ бедеръ арки двуконечный замковый камень (см рис. на стр. 755, фиг. *а*); часто встрѣчается также подковообразная арка (фиг. *б*), бедра которой, такъ какъ ея очертаніе нѣсколько больше полукруга, загибаются внизу вовнутрь, въ ея пролетъ, и клиновидная арка (фиг. *в*), образуемая соединеніемъ подковообразной и стрѣльчатой арокъ, имѣющая форму поперечнаго разрѣза корпуса судна, повернутаго килемъ кверху. Настоящая стрѣльчатая арка чаще всего встрѣчается въ Египтѣ, подковообразная — на мавританскомъ Сѣверѣ Африки и въ Испаніи, килевая — въ Персіи и Индіи, гдѣ мы уже видѣли ее въ древне-буддійскую эпоху (ср. стр. 647 и рис. на стр. 648). Но попадаются и гораздо болѣе художественныя формы арокъ. Арка въ видѣ трилистника представляетъ собою соединеніе трехъ небольшихъ арокъ въ одну главную. Зубчатая арка, встрѣчающаяся въ различныхъ видахъ, состоитъ изъ многихъ маленькихъ арокъ, бедра которыхъ, сходясь одно съ другимъ, образуютъ на внутреннемъ краѣ дуги свѣшивающіяся книзу зубья. Какъ колонны, такъ и арки часто соединяются по двѣ и больше чѣмъ по двѣ, или переплетаются одна съ другою и принимаютъ крайне разнообразныя и фантастическія формы. Параллельно съ аркой развивался также и куполъ.

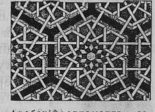

Каирскіе сталактиты. По Гайе.

Простая, вытянутая кверху, яйцевидная форма сассанидскаго купола встрѣчается рѣдко. Стрѣльчатый въ разрѣзѣ куполъ свойственъ преимущественно Египту, втянутый книзу, подковообразный, — Испаніи, килевидный, принимающій форму луковицы, груши или другихъ плодовъ, — Персіи и Индіи. Особенность развитаго искусства ислама — капельникъ (сталактиты) или покрытый ячейками, похожій на пчелиные соты сводъ, который, не составляя конструктивнаго цѣлаго со зданіемъ, но будучи вырѣзанъ изъ дерева, или вылѣпленъ изъ гипса, опять-таки выражаетъ собою декоративный характеръ арабскаго искусства. Это — не что иное, какъ кругло-пластичная метаморфоза зубчатой арки: сводъ распадается на большое число маленькихъ куполовъ или сводчатыхъ ячеекъ, боковыя стѣнки которыхъ, встрѣчаясь одна съ другою подъ острымъ угломъ, свѣшиваются книзу въ видѣ сталактитовъ (см. верхн. рис. на этой стр.). Сталактиты употреблялись для украшенія нетолько цѣлыхъ куполовъ, но и разныхъ углубленій, дверныхъ впадинъ и оконныхъ нишей, равно какъ и полукуполовъ другого вида; даже капители колоннъ (см. нижній рис. на этой стр.), пролеты арокъ и вѣнчающіе карнизы иногда орнаментированы сталактитами.


Каирская капитель, украшенная сталактитами. По Францу-Пашѣ.

Украшенія стѣнъ внутри зданій бываютъ по большой части плоскія и даже углубленныя, рѣзныя и сквозной работы; несмотря на незна-

чительную возвышенность своего узора, они не теряютъ этого характера. Отдѣлка поверхностей наружныхъ и внутреннихъ стѣнъ исполнена часто изъ кафлей, т. е. обожженныхъ глиняныхъ плитокъ, часто изъ стукка или гипса, нерѣдко также изъ дерева, причемъ деревянная рѣзьба на навѣсахъ, балконахъ, карнизахъ обыкновенно удерживаетъ простые орнаментные мотивы, свойственные ея техникѣ, тогда какъ боковыя поверхности каѳедръ, шкафовъ и ящиковъ обыкновенно бываютъ украшены сколь нельзя болѣе роскошными плоскими узорами.


Арабскій орнаментъ, состоящій изъ сплетающихся между собою многоугольниковъ, въ мечети султана Гассана, въ Каирѣ. По Гайе.

Съ XII-го столѣтія, при украшеніи внѣшности и внутренности зданій нашли себѣ широкое примѣненіе изящныя глазурованныя терракоттовыя плитки или кафли, которыя были извѣстны еще въ древности египтянамъ, вавилонянамъ и евреямъ, были потомъ во времена господства греческаго искусства забыты, но и въ первыя столѣтія ислама еще не были извѣстны, по крайней мѣрѣ какъ матеріалъ, отдѣльный отъ строительнаго кирпича. Онѣ явились въ искусствѣ ислама внезапно, въ XI-мъ или въ XII-мъ столѣтіи, гдѣ именно впервые — еще не удалось установить, въ Египтѣ ли, или въ Персіи. Нутро всѣхъ этихъ кафлей состоитъ изъ ноздреватой обожженной глины, получившей, благодаря глазури, непроницаемость и сильный блескъ своей окраски. Въ настоящемъ „фаянсѣ“, обожженная глина покрывается непрозрачнымъ слоемъ оловянной глазури, причемъ ея масса окрашивается вся въ какой-либо цвѣтъ, или же расписывается съ поверхности спеціально употребляемыми для того красками до ея обжиганія. Способъ же наносить краски на уже обожженную глазурь, чтобы затѣмъ подвергать кафлю третьему огню, называется муфельной живописью. Посредствомъ муфельной живописи получается металлическій блескъ на фаянсахъ особаго сорта, которые называются „люстрированными фаянсами“, или „фаянсами съ металлическимъ отблескомъ“. Люстрированіе было въ ходу больше всего въ Персіи и Испаніи. Золотистый блескъ глазури во времена упадка этой техники все болѣе и болѣе превращался въ мѣдный. Совершенно иной родъ глиняныхъ издѣлій получается при раскрашиваніи обожженаго глинянаго сосуда подъ глазурью, прямо по фону глины, если онъ достаточно свѣтелъ; въ противномъ случаѣ, роспись производится по особому слою поливы молочно-бѣлаго цвѣта, послѣ чего сосудъ покрывается безцвѣтной, прозрачной глазурью. Отъ кремнезема, который въ этомъ случаѣ долженъ содержаться въ массѣ глины и въ глазури, такого рода издѣлія получили у англичанъ (и французовъ) названіе „silicious glazed pottery“, между тѣмъ какъ Отто

Кусокъ борта въ мечети Ибнъ-Тулуна, въ Каирѣ. По Присъ-д'Авенну.

фонъ-Фальке называетъ ихъ просто полуфаянсовыми. Фаянсомъ всѣхъ этихъ родовъ искусство ислама пользовалось нетолько въ архитектурѣ, но и при изготовленiи посуды. Особый видъ кафлей — мозаичныя пластинки, употребляемыя преимущественно въ Персiи, но также и въ Малой Азiи и Турцiи: изъ глазурованныхъ одноцвѣтныхъ пластинъ вырѣзываются криволинейныя фигуры и затѣмъ изъ такихъ разноцвѣтныхъ кусковъ составляются узоры.

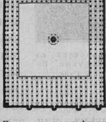
Арабеска съ цвѣтами. По Гайè.

Вся восточная плоская орнаментика въ томъ видѣ, въ какомъ мы находимъ ее на стѣнахъ магометанскихъ зданiй, несмотря на очевидное происхожденiе свое отъ византiйскихъ, коптскихъ, сассанидскихъ, а также и эллинистическо-римскихъ образцовъ, принадлежитъ къ величайшимъ и наиболѣе самобытнымъ созданiямъ искусства ислама. Главныя составныя части арабской орнаментики — прежде всего геометрическiя фигуры всякаго рода и вида, нетолько прямолинейныя, но и винтообразныя, дугообразныя, изогнутыя вовнутрь и кнаружи, трехугольныя и многоугольныя, являющiяся во всевозможныхъ художественныхъ сочетанiяхъ и сплетенiяхъ (см. верхн. рис. на стр. 757), затѣмъ, ленточные узлы и петли, которые употреблялись чаще для раздѣленiя поверхности на поля въ видѣ сѣтки, чѣмъ для заполненiя отдѣльныхъ полей, наконецъ, собственно арабески (см. нижн. рис. на стр. 757), получившiя это названiе, какъ главная составная часть арабской орнаментики. Арабески, какъ видъ строго стилизованнаго узора изъ растительныхъ завитковъ, извѣстны давно. Но лишь А. Ригль, въ своемъ сочиненiи „Вопросы стиля", впервые доказалъ, что онѣ представляютъ собою не что иное, какъ узоръ изъ усиковъ эллинистическо-римскаго аканѳа, стилизированныхъ для заполненiя большихъ, связанныхъ между собою плоскостей, которыя надо орнаментировать соотвѣтственно главнымъ правиламъ непрерывнаго плетенья до безконечности. Какъ происходитъ это стилизированiе въ отдѣльныхъ случаяхъ, мы уже видѣли въ византiйской орнаментикѣ, непосредственной предшественницѣ арабской (ср. стр. 753). Арабское искусство пользовалось новопрiобрѣтенными формами еще строже и логичнѣе, придало имъ несравненно больше роскоши и фантастичности, чѣмъ искусство первыхъ временъ христiанства въ Византiи и Египтѣ, стремившееся вообще къ простотѣ. Другой случайной, особенно любимой только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ составною частью магометанской орнаментики являются растенiя въ ихъ естественномъ видѣ (см верхн. рис. на этой стр.) — листья, цвѣты и плоды въ но-

Арабеска съ куфическими письменами. По Гайè.

вой, легкой стилизаціи и стилизированныя фигуры, фантастическія или дѣйствительно существующія, даже человѣческія фигуры и, наконецъ, повсюду изреченія изъ корана, начертанныя или прямолинейными куфическими (см. нижн. рис. на стр. 758) или округлыми арабскими письменными знаками.

Всѣ эти формы арабской орнаментики вставляются въ сѣтку геометрическихъ фигуръ, состоящую то изъ ромбовъ, то изъ четырехугольниковъ, то прямолинейныхъ, то изогнутыхъ различнымъ образомъ, и сверхъ того оживляются роскошною раскраскою, которая уясняетъ и обособляетъ отдѣльныя составныя части узора. Основной законъ въ арабскомъ искусствѣ — заполненіе цѣлыхъ полосъ и цѣлыхъ плоскостей, подлежащихъ орнаментированію, однимъ и тѣмъ же узоромъ и равномѣрное распредѣленіе линій и красокъ на поверхности. Постоянно развиваясь, арабская орнаментика перешла отъ сравнительно простыхъ къ крайне сложнымъ и пышнымъ узорамъ этого рода, переплетающимся самымъ удивительнымъ образомъ. Въ развитой арабско-мавританско-сарацинской орнаментикѣ, которая является во всемъ своемъ блескѣ нетолько въ архитектурѣ, но и въ керамикѣ, въ иллюстраціяхъ книгъ, писанныхъ на пергаментѣ или на бумагѣ, въ рѣзьбѣ изъ дерева и слоновой кости, въ насѣчкахъ по металлу („дамаскированіи“, особенно при изготовленіи оружія) и въ ткацкомъ дѣлѣ, выказывается строго-разсчетливый умъ, соединенный съ живою фантазіей; мудрыя изреченія, заимствованныя изъ корана или у поэтовъ и обращенныя въ мотивы орнамента, съ своей стороны дышатъ живымъ духомъ арабскаго народнаго генія, вся мудрость котораго выражается въ стихѣ: „Нѣтъ Бога кромѣ Бога, и Магометъ пророкъ Его!“



Планъ мечети Амру въ Старомъ Каирѣ. По Гайё.

2. Искусство ислама въ Аравіи, Сиріи и Египтѣ.

Если не считать Мекки и Медины, въ которыхъ древнѣйшія изъ построекъ не представляютъ собою ничего художественнаго, первымъ и самымъ древнимъ поприщемъ дѣятельности арабскихъ художниковъ были Палестина, Сирія и Египетъ.

Восьмисторонній „куполъ скалы“ (Куббетъ-эсъ-Сахра) въ Іерусалимѣ, зданіе, увѣнчанное деревяннымъ куполомъ и заключающее въ себѣ скалу Авраама, конечно, не можетъ быть той мечетью, которую Омаръ построилъ тутъ въ 637 г. по Р. Х., хотя находящаяся въ немъ надпись и гласитъ, что это — сооруженіе Омайядовъ, относящееся къ I-му вѣку ислама. Зданіе это было много разъ реставрировано, но въ своемъ первоначальномъ видѣ и по своему характеру оно является византійскимъ центрально-купольнымъ сооруженіемъ; колонны, поставленныя между столбами, образующими два концентрическихъ ряда подпорокъ внутри зданія, взяты изъ болѣе древнихъ зданій. Мечеть Эль-Акса

(„самое отдаленное святилище“), находящаяся близъ этого „Купола скалы“, первоначально была христіанскимъ храмомъ о семи нефахъ, въ нынѣшнемъ же своемъ видѣ, послѣ неоднократныхъ ея разгромовъ, воздвигнута изъ развалинъ только въ 1236 г. Надъ срединою ея поперечнаго нефа высится куполъ. Въ ея архитектурѣ еще нѣтъ ничего арабскаго.

Большая мечеть въ Дамаскѣ, считающаяся у мусульманъ чудомъ свѣта, была вначалѣ также христіанской церковью; передѣлка ея въ мечеть, совершенная при калифѣ изъ дома Омайядовъ, Валидѣ, еще въ началѣ VIII-го вѣка, произведена при помощи византійскихъ художниковъ, а античныя колонны, которыми она украшена, были выписаны изъ Сиріи. Въ послѣдній разъ она реставрирована въ 1893 г. послѣ постигшаго ее пожара. Ея внутренность, съ тремя продольными нефами и съ куполомъ надъ срединой поперечнаго нефа, поддерживаемымъ восемью столбами, все еще производитъ впечатлѣніе христіанской церкви; съ сѣверной стороны она открывается аркадою на чисто-арабскій дворъ, обнесенный слегка вытянутыми вверхъ арками. Мозаика на стѣнахъ — византійской работы и представляетъ смѣсь ландшафтныхъ мотивовъ съ орнаментными.

Типомъ настоящихъ мечетей была и остается большая мединская мечеть. Она была окончена постройкою также при калифѣ Валидѣ. Сообразно единственно съ потребностями правовѣрныхъ, мечеть эта состоитъ изъ четырехугольнаго двора, окруженнаго съ трехъ сторонъ четырьмя, а съ южной стороны, на которой правовѣрные собираются на молитву, восемью рядами аркадъ. Планъ настоящей мечети, съ большимъ переднимъ дворомъ, съ монументальной колонной залой, съ „подобнымъ склепу главнымъ святилищемъ“, съ молитвенной нишей, нѣсколько напоминаетъ планы древнихъ египетскихъ храмовъ, хотя преемственной связи между ними и ею нельзя доказать.

Прослѣдить ходъ развитія арабскаго искусства можно въ Египтѣ лучше, чѣмъ гдѣ-либо, благодаря въ особенности большому сочиненію Приссъ-д'Авенна: „Арабскія сооруженія въ Каирѣ“, познакомившему Европу съ этимъ предметомъ лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ. Мечеть Амру, сооруженная коптскими зодчими по приказанію военачальника Омара, Амръ-ибнъ-эль-Асы, вскорѣ по завоеваніи Египта (въ 642 г.), въ предмѣстьи названнаго города (Старомъ Каирѣ), перестроивалась такъ часто, что отъ первоначальной ея конструкціи не осталось камня на камнѣ. Но перестройки ея всегда производились по прежнимъ планамъ, а потому она все-таки даетъ намъ понятіе о расположеніи настоящей древней мечети безъ куполовъ и минаретовъ (см. рис. на стр. 759). Въ ней, какъ и повсюду, въ срединѣ двора находится павильонъ съ колодцемъ. Колонны ея аркадъ взяты также изъ разныхъ античныхъ зданій. Арки, поддерживающія верхнюю часть стѣнъ, на которыхъ покоится плоскій потолокъ, имѣютъ стрѣльчатую форму. Въ древнѣйшей

части сохранившихся наружныхъ стѣнъ находится совершенно остроконечное окно. Внутри зданія, съ входной стороны, обращенной на западъ, тянется только одинъ рядъ аркадъ на колоннахъ; на сѣверной и южной сторонахъ двора такихъ аркадъ по три ряда, а молитвенная галерея, расширяющаяся въ залу съ колоннами и занимающая собою восточную сторону, состоитъ изъ шести рядовъ аркадъ.

По такому же вообще плану и все еще при помощи христіанскихъ мастеровъ соорудилъ Ахмедъ-Ибнъ-Тулунъ въ 886—879 гг. по Р. Х. знаменитую мечеть Ибнъ-Тулуна, древнѣйшую изъ каирскихъ мечетей, сохранившихся въ прежнемъ видѣ. Она не составлена изъ античныхъ архитектурныхъ частей, а представляетъ собою разукрашенное кирпичное зданіе, въ которомъ соблюдены всѣ формы развитой арабской стрѣльчатой архитектуры, которая, конечно, пользуется не одною только остроконечною аркою, какъ „готическая“, но, не измѣняя общаго вида всей постройки, употребляетъ также и циркульную арку. На трехъ сторонахъ двора этой мечети тянется по два ряда аркадъ, а на молитвенной сторонѣ, обращенной къ юго-востоку, главное священное пространство образуется четырьмя рядами аркадъ. Арки поддерживаются столбами, края которыхъ округлены чрезъ выдѣлку въ нихъ четвертей колоннъ. Вырѣзанные изъ дерева или вылѣпленные изъ гипса орнаментированные края и полосы на стѣнахъ заняты арабесками, которыя своею простотою указываютъ еще на первоначальную стадію ихъ развитія (см. рис. на этой стр.). Ихъ происхожденіе частью отъ непрерывно тянущихся, частью отъ прерывающихся греческихъ волнообразныхъ завитковъ бросается въ глаза, но очень ясно видна и передѣлка этого орнамента, происшедшая отъ полнаго включенія листа въ завитокъ, отъ геометризаціи формъ и отъ разложенія главнаго мотива на двѣ половины, которыя чередуются въ обратномъ порядкѣ съ главнымъ мотивомъ, обращающимся здѣсь и тамъ въ заостренный овалъ.

а

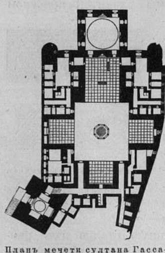
б

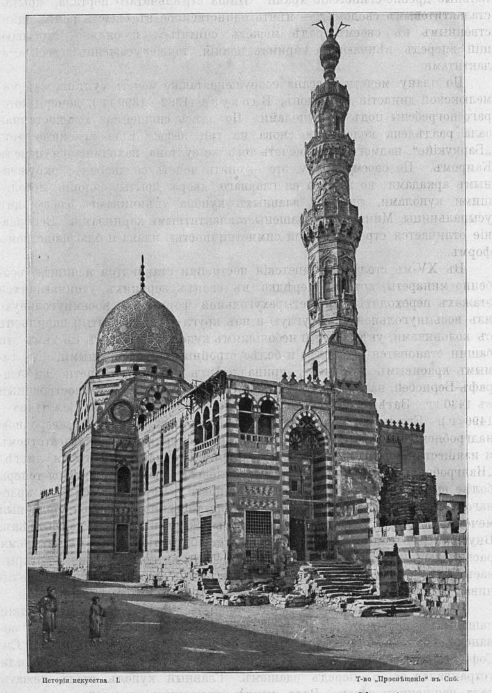
а Арабеска изъ мечети Ибнъ-Тулуна, въ Каирѣ. *б* Передѣлка этого узора обратно въ греческій. По Ал. Риглю.

За династіей Тулунидовъ (868—905 гг.) слѣдовала, послѣ междуцарствій, династія Фатимидовъ (969—1171 гг.), любившая пышность, покровительствовавшая искусствамъ и украсившая Египетъ и Палестину дворцами, одно описаніе которыхъ отзывается сказкою, и мечетями, архитектура которыхъ, удерживая старый основной планъ, становилась все болѣе и болѣе роскошною. Арки въ нихъ — правильнѣе и стройнѣе, для облицовки стѣнъ употребляются болѣе дорогіе матеріалы, арабески на орнаментированныхъ полосахъ и плоскостяхъ развиваются въ болѣе изящные, запутанные узоры. Однако купола появляются сперва только надъ усыпальницами основателей мечетей, сооружаемыми обыкновенно при этихъ зданіяхъ. Какъ купольная постройка этой эпохи, извѣстна над-

гробная мечеть Гийуши на Моккатамскихъ высотахъ, близъ Каира. О развитіи же орнаментики мы можемъ судить лучше всего по нѣкоторымъ изъ обломковъ украшеній, собранныхъ въ каирскомъ музеѣ.

До полнаго своего блеска арабско-египетское зодчество и орнаментика достигли во время владычества мамелюковъ. Рѣзныя деревянныя двери 1285 г. изъ муристанскаго госпиталя, описанныя Приссъ-д'Авенномъ и хранящіяся нынѣ въ арабскомъ музеѣ въ Каирѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что по крайней мѣрѣ въ гражданскихъ постройкахъ этого времени не затруднялись вплетать въ арабески фигуры животныхъ и людей. Изъ султановъ багридской династіи мамелюковъ, въ особенности Гассанъ (137—1361 гг.) отличался своимъ покровительствомъ художествамъ и наукамъ. Мечеть султана Гассана, построенная въ 1356—1359 гг., противупоставляетъ первой старинной главной формѣ мечетей съ плоскимъ покрытіемъ, со дворомъ, обнесеннымъ аркадами, и съ цѣлымъ лѣсомъ колоннъ, вторую главную форму, форму мечети съ крестообразнымъ планомъ, крытой куполомъ (см. рис. на этой стр.), но въ которой, однако, настоящіе купола возвышаются только надъ мавзолеемъ строителя, соединеннымъ съ мечетью, и иногда также надъ побочными помѣщеніями, какъ напр., въ разсматриваемомъ случаѣ, надъ небольшимъ входнымъ притворомъ. Главный дворъ, посреди котораго возвышается павильонъ омовеній, здѣсь окруженъ не аркадами, а четырьмя огромными залами, которыя крыты пріостренными коробовыми сводами и открываются во всю свою вышину и ширину громадными стрѣльчатыми арками на каждую изъ четырехъ сторонъ двора. Такимъ образомъ основную форму плана составляетъ громадный крестъ, своею простотою и величиною производящій поразительное впечатлѣніе. Юго-восточная зала, собственно святилище, болѣе глубокая, чѣмъ остальныя три залы, заключаетъ въ себѣ молитвенную нишу; находящіеся возлѣ нея два прохода, закрывающіеся великолѣпными дверями, ведутъ въ усыпальницу султана, крытую сталактитово-стрѣльчатымъ куполомъ. Молитвенная ниша, обрамленная колоннами изящной скульптурной работы, великолѣпно облицована пестрымъ мраморомъ. Стѣны всей юговосточной залы украшены блестящею цвѣтною мозаикою, образующей геометрическіе многоугольные узоры, и наверху фризомъ, который, будучи занятъ изреченіями изъ корана, своими ажурными арабесками производитъ впечатлѣніе роскошной кружевной работы. Мечеть Гассана, хотя и представляетъ нѣкоторое расчлененіе въ вертикальномъ направленіи, своею массивностью, простотою и величіемъ напоминаетъ монумен-


Планъ мечети султана Гассана въ Каирѣ. По Гайе.



Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Надгробная мечеть Каитъ-бея, въ Каирѣ.

Съ фотографіи П. Шаха.

тальные древне-египетскіе храмы. Ниша стрѣльчатаго портала, крытая сталактитовымъ сводомъ, — нѣчто единственное въ своемъ родѣ; единственнымъ въ своемъ родѣ можетъ считаться и сильно выступающій впередъ вѣнчающій карнизъ зданія, также усаженный весь сталактитами.

По плану мечети Гассана сооружена также мечеть султана изъ мамелюкской династіи боргидовъ, Баркука (1382—1399 гг.), дочери котораго погребены подъ ея куполами. Но здѣсь священная юго-восточная зала раздѣлена колоннами снова на три нефа. Еще красивѣе этой „Баркукійе", надмогильная мечеть того же султана, находящаяся передъ Каиромъ. По своему плану, это — опять мечеть со дворомъ, окруженнымъ аркадами; но аркады ея главнаго двора крыты сплошь небольшими куполами, два же главныхъ купола увѣнчиваютъ собою двѣ усыпальницы. Минареты украшены сталактитными карнизами. Все зданіе отличается строгой, ясной симметричностью плана и благородствомъ формъ.

Въ XV-мъ столѣтіи египетскія постройки становятся изящнѣе, особенно минареты, которые нерѣдко въ своихъ верхнихъ утончающихся этажахъ переходятъ изъ четырехугольной формы въ восьмиугольную, изъ восьмиугольной въ круглую и изъ круглой въ открытый павильонъ съ колоннками, увѣнчанный небольшимъ куполомъ; вмѣстѣ съ тѣмъ эти башни становятся все болѣе и болѣе стройными и граціозными. Къ самымъ красивымъ изъ нихъ принадлежитъ минаретъ мечети Эль-Ашрафъ-Берисбей, на базарѣ торговцевъ янтаремъ въ Каирѣ, построенный въ 1430 гг. Затѣмъ слѣдуетъ указать на сооруженія Каитъ-Бея (1468—1496 г.). Его малая мечеть въ Каирѣ соперничаетъ съ его загородною надгробною мечетью какъ граціозностью пропорцій, такъ и богатствомъ и изяществомъ отдѣльныхъ украшеній (см. рисунокъ на отдѣльн. листѣ: „Надгробная мечеть Каитъ-Бея"), Расчлененіе зданія становится теперь болѣе выраженнымъ даже въ его внѣшности. Чередующіеся слои краснаго и бѣлаго камня, изъ котораго обыкновенно строются подобныя мечети, съ своей стороны содѣйствуютъ оживленію поверхности стѣнъ. Внутри этихъ зданій все еще господствуетъ открытый дворъ съ четырьмя расположенными крестообразно залами, изъ которыхъ каждая открывается въ него стрѣльчатой аркой, а цвѣтныя стекла въ окнахъ увеличиваютъ прелесть сумрачнаго освѣщенія закрытыхъ помѣщеній.

Послѣ того, какъ въ 1517 г. Египетъ превратился въ турецкій пашалыкъ, арабскій стиль уступилъ въ зодчествѣ свое мѣсто османско-византійскому. Центральный корпусъ константинопольской Св. Софіи сталъ образцомъ и для Каира. Открытый дворъ исчезъ или устраивался особо, передъ зданіемъ. Главный куполъ сталъ лежать надъ священною залою. Рядъ такихъ каирскихъ мечетей начинается небольшою мечетью Сулеймана паши, сооруженною въ 1526 г. на сѣверо-восточной сторонѣ цитадели, и кончается „Алебастровою мечетью"

Могаммеда-Али (см. рис. на этой стр.), построенною въ XIX-мъ столѣтіи, въ цитадели.

Цвѣтущею эпохою египетско-арабскихъ и сирійско-арабскихъ художественно-ремесленныхъ производствъ были средніе вѣка. Описанное Мужономъ искусство украшатѣ гравированные мѣдные сосуды золотой и серебряной насѣчкой и чрезъ то превращать ихъ въ цѣнныя художественныя произведенія родилось въ Моссулѣ. Орнаментными мотивами сдѣлались здѣсь арабскія буквы надписей, а на поверхности щитовъ изображались сцены охоты и сраженія. Къ числу подобныхъ сосудовъ принадлежитъ кружка Британскаго музея, помѣченная 1232 годомъ, и такъ называемый варварійскій мѣдный сосудъ въ Луврѣ. Отъ Дамаска, въ которомъ изстари процвѣтали производства желѣзныхъ и ткацкихъ издѣлій, произошло названіе дамаскированной стали, отличающейся особымъ характеромъ узорчатой инкрустаціи, а также названіе дамасской шелковой матеріи, прославившейся красотою вытканныхъ на ней рисунковъ. Въ Египтѣ процвѣтали ткацкое дѣло, керамика и въ особенности стеклянное производство. То, что сообщають арабскіе писатели о великолѣпіи египетскихъ тканей, подтверждается образчиками, уцѣлѣвшими до нашихъ временъ. Въ узорахъ этихъ тканей главную роль играютъ стилизированныя растенія и животныя, обращенныя въ „геральдическомъ стилѣ“ одно къ другому или, наоборотъ, въ разныя стороны. Образцы тканей въ германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ и въ музеѣ города Нанси Гайѐ приписываетъ времени Фатимидовъ (969—1171 г.). Открытые въ Фостатѣ осколки фаянса XII-го вѣка (какъ напр. находящіеся въ коллекціи д-ра Фукѐ, въ Парижѣ, но главнымъ образомъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ), почти имѣющіе металлическій блескъ персидскихъ издѣлій этого рода, доказываютъ, что глазурованіе глиняныхъ издѣлій этой техники было извѣстно тогда

„Алэбастровая“ мечеть Могаммеда-Али въ Каирѣ. Съ фотографіи.

и въ Египтѣ. Въ арабскомъ музеѣ въ Каирѣ находятся прекрасные экземпляры такихъ издѣлій, относящіеся къ XIII-му и XIV-му вѣкамъ. Молитвенныя ниши нѣкоторыхъ египетскихъ мечетей облицованы кафлями. Образцами сирійско-месопотамскихъ или египетскихъ фаянсовыхъ кружекъ XIII-го и XIV-го столѣтій въ настоящее время считаются, съ чѣмъ согласенъ и Отто фонъ-Фальке, красивые сосуды съ прозрачной глазурью большею частью синяго кобальтоваго цвѣта и съ нарядною живописью по ней, которые прежде были принимаемы всѣми за сицилійско-арабскіе или за персидскіе фаянсы. На нихъ среди арабесокъ и фигуръ животныхъ (см. рис. на этой стр.) главную роль играютъ полосы съ арабскими письменами. Такіе фаянсы можно видѣть въ Соутъ-Кенсингтонскомъ и въ Британскомъ музеяхъ, въ Лондонѣ.

Сирійско-египетская фаянсовая ваза съ металлическимъ отблескомъ. По О. фонъ-Фальке.

Въ стеклянномъ производствѣ первенство безспорно принадлежало Египту. И въ этомъ дѣлѣ древніе египтяне проложили дорогу своимъ средневѣковымъ потомкамъ. Со времени владычества мамелюковъ, мечети стали украшаться цвѣтными оконными стеклами, на которыхъ, кромѣ извѣстныхъ геометрическихъ фигуръ и арабесокъ, нерѣдко встрѣчаются тюльпаны, гвоздики и другіе цвѣты на длинныхъ стебляхъ и въ вазахъ, или темно-зеленые кипарисы. Въ дошедшихъ до насъ извѣстіяхъ этого времени нерѣдко упоминаются стеклянные сосуды; сохранилось довольно много египетскихъ цвѣтныхъ эмальированныхъ сосудовъ, принадлежащихъ XIV-му столѣтію, преимущественно лампадъ изъ мечетей, называемыхъ калаунскими, богато украшенныхъ по золотому фону разноцвѣтными изреченіями и арабесками. Такъ напр. въ обширной коллекціи арабскаго музея въ Каирѣ имѣется тридцать такихъ стеклянныхъ лампадъ изъ мечети Гассана и девять изъ Баркукійе. Въ коллекціи Э. Андрѐ, въ Парижѣ, находится изящно украшенная стеклянная фляжка, которую Гайѐ относитъ къ XIII-му столѣтію; лампада XVI-го столѣтія находилась въ собраніи Шнитцера.

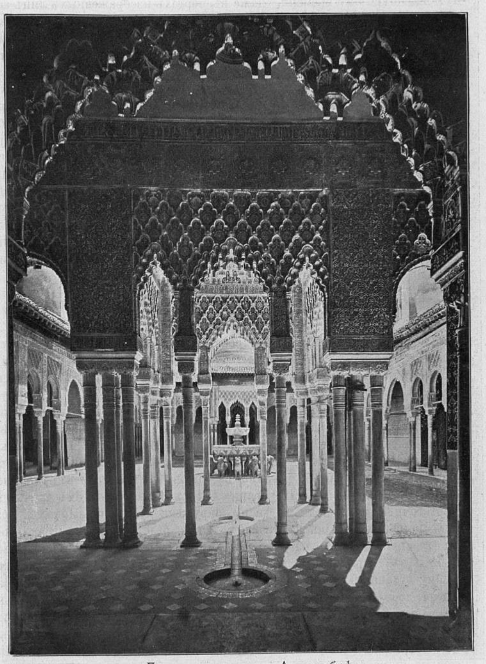
То, что разсказываютъ арабскіе писатели о школахъ живописи и о стѣнныхъ картинахъ, существовавшихъ въ Дамаскѣ и Каирѣ, мы не имѣемъ возможности провѣрить. Настоящія картины въ арабскихъ рукописяхъ составляютъ рѣдкость. Однако можно указать напр. на иллюстрированныя рукописи Макамъ Гарири, томъ которыхъ, написанный около 1374 г., хранится въ вѣнской придворной библіотекѣ. Въ немъ, передъ каждой макамой (разсказомъ въ риѳмованной прозѣ) помѣщенъ портретъ поэта. Эти изображенія, исполненныя прекрасными красками, безъ тѣней, напоминаютъ китайскую и, пожалуй, персид-

скую живопись того времени. Даже въ чертахъ изображенныхъ лицъ есть что-то китайское, благодаря приподнятымъ кверху наружнымъ угламъ ихъ глазъ. За то чисто исламскими представляются украшенія нѣкоторыхъ корановъ, состоящія обыкновенно изъ тончайшихъ арабескъ, исполненныхъ золотой, красной и синей красками. Нѣсколько роскошныхъ рукописей этого рода, нисходящихъ до XIV-го столѣтія, находится въ хедивской библіотекѣ, въ Каирѣ. Но прекраснѣйшею изъ всѣхъ считается коранъ, принадлежащій національной библіотекѣ въ Парижѣ. Арсенальная библіотека въ Парижѣ владѣетъ кораномъ 1422 г. съ роскошными украшеніями на поляхъ. Въ этой орнаментаціи корановъ не допускаются изображенія живыхъ существъ, и часто она просто повторяетъ узорные фризы мечетей; но такъ какъ техника живописи легче техники рѣзныхъ, накладныхъ или наборныхъ работъ, которыми магометанская орнаментика пользуется столь великолѣпно, то, само собою понятно, что здѣсь она достигаетъ удивительной роскоши, поражаетъ своими мягкими, красивыми красками и тонами, болѣе же всего фантастичностью игры своихъ линій.

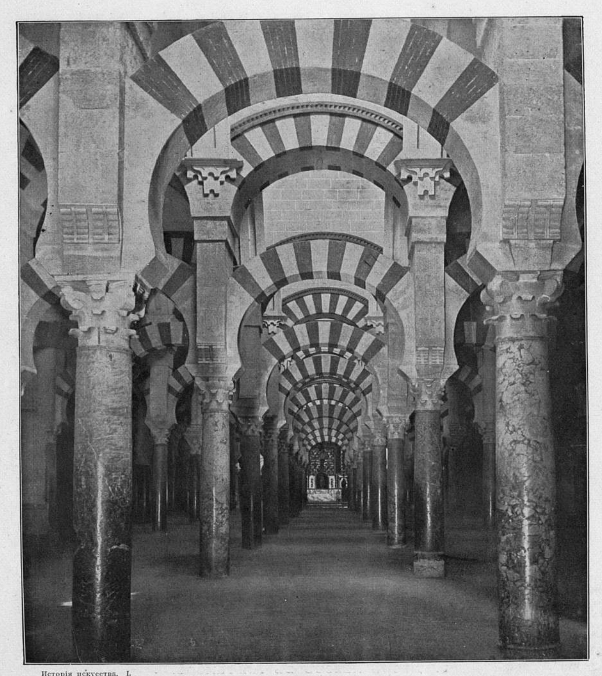
3. Искусство ислама въ Сѣверной Африкѣ, Испаніи, Сициліи и Турціи.

Вторая главная область распространенія магометанскаго искусства обнимаетъ собою западъ Сѣверной Африки („Магхребъ“), Испанію и нѣкоторые острова Средиземнаго моря. Это — область мавританскаго искусства.

Прослѣдить развитіе магометанскаго зодчества отъ его несамостоятельныхъ начатковъ до самаго пышнаго и своеобразнаго расцвѣта нельзя нигдѣ лучше, чѣмъ въ Испаніи. Большая мечеть, которую началъ строить въ Кордовѣ на мѣстѣ старинной церкви св. Викентія Абдеррахманъ I въ 786 г., сперва имѣла планъ настоящей древней мечети. На сторонѣ, обращенной къ Меккѣ, въ этомъ случаѣ на юго-восточной, къ переднему двору, окруженному рядомъ аркадъ, прилегало помѣщеніе со множествомъ колоннъ, разставленныхъ въ 10 рядовъ въ продольномъ направленіи (въ направленіи къ молитвенной нишѣ) и въ 12 рядовъ въ поперечномъ направленіи. Необыкновенную глубину эта часть мечети получила лишь въ IX-омъ вѣкѣ, когда всѣ ея нефы, обращенные къ юго-востоку, были удлиненны чрезъ прибавку восьми поперечныхъ нефовъ, и теперь она стала тѣмъ болѣе походить на христіанскую одиннадцати-нефную базилику, что средній продольный нефъ, вопреки обычаю, соблюдавшемуся въ зодчествѣ ислама, былъ значительно шире остальныхъ. Большой передній дворъ, мощная колонная зала, темное, низкое главное святилище, какъ справедливо указываютъ на то Юнггендель и Корнеліусъ Гурлиттъ, все еще напоминаютъ устройство древне-египетскихъ храмовъ. Но и здѣсь образцами того, что удовлетворяетъ потребностямъ ислама, мы должны признать только



в. Дворъ львовъ въ Альгамбрѣ.



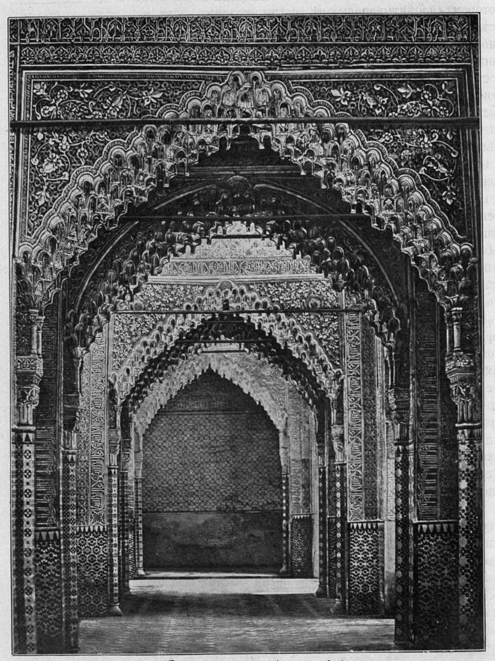
а. Внутренность Кордовской большой мечети.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб

б. Главный фасадъ Севильскаго Альказара.

Мавританское зодчество.

Съ фотографій Ж. Лорана въ Мадридѣ.



г. Зала суда въ Альгамбрѣ.

древнѣйшія мечети Медины и Египта. Въ X-мъ вѣкѣ и это зданіе, въ которомъ насчитывалось двѣ сотни колоннъ, уже не могло вмѣщать всѣхъ правовѣрныхъ сильно разросшагося города. Мечеть пришлось снова увеличить, и снова съ юго-восточной стороны, еще четырнадцатью поперечными нефами; затѣмъ къ ней прибавили въ ширину, съ сѣверо-восточной стороны, семь рядовъ колоннъ и восемь нефовъ, такъ что теперь она состоитъ, кромѣ различныхъ пристроекъ, уже изъ девятнадцати продольныхъ и тридцати-пяти поперечныхъ нефовъ. Монолитныя колонны всевозможныхъ горныхъ породъ, числомъ болѣе тысячи, размѣщенныя внутри зданія, отчасти также въ придаточныхъ помѣщеніяхъ и верхнихъ его частяхъ, почти всѣ римскаго или византійскаго происхожденія. Онѣ были выписаны изъ Испаніи, изъ Франціи, отчасти даже изъ Константинополя. Однако ихъ капители — по большей части искаженныя подражанія античнымъ образцамъ. По направленію къ молитвенной нишѣ, колонны соединяются другъ съ другомъ подковообразными арками; для достиженія же большей вышины, столбы, стоящіе на капителяхъ колоннъ и связанные между собою также арками, образуютъ второй ярусъ подпоръ; въ главныхъ пунктахъ мечети верхніе столбы украшены полуколоннами, а арки разбиты на меньшія арки. Надъ этой системой подпоръ и арокъ потолокъ въ отдѣльныхъ нефахъ былъ первоначально плоскій, съ нескрытыми отъ взора балками. Въ настоящее время большинство нефовъ крыто плоскими коробовыми сводами. Благодаря своей чрезвычайной растянутости въ ширину, огромное зданіе кажется очень низкимъ, какъ-бы придавленнымъ, и отдѣльныя его части, за исключеніемъ богато-разукрашеннаго святилища, страдаютъ нѣкоторою наготою; но цѣлый лѣсъ его колоннъ съ двумя рядами арокъ надъ ними производитъ впечатлѣніе пышности и чего-то сказочнаго, а царствующій въ зданіи полусвѣтъ наводитъ на посѣтителя мистическій трепетъ (см. прилаг. табл. на отдѣльн. листѣ „Мавританское зодчество“, фиг. *a*).

Прекраснѣйшимъ изъ архитектурныхъ произведеній на сѣверномъ берегу Африки была мраморная мечеть въ Кайруанѣ, неподалеку отъ Туниса, — роскошное зданіе, сооруженное во время перестройки кордовской мечети съ цѣлью ея расширенія (въ 837 г.). Крышу кайруанской мечети подпираютъ четыре сотни античныхъ колоннъ, образующія семнадцать нефовъ; въ ея молитвенной нишѣ украшенія изъ дорогихъ обожженныхъ глиняныхъ плитъ чередуются съ ажурною мраморною отдѣлкою. Наружныя стѣны состоятъ изъ слоевъ полированнаго мрамора, поперемѣнно бѣлаго и чернаго цвѣта. Подробныя свѣдѣнія объ искусствѣ ислама на сѣверномъ берегу Африки изданы Ари Ренаномъ.

Въ X-мъ и XI-мъ столѣтіяхъ, когда арабско-мавританская цивилизація на испанской почвѣ во многихъ отношеніяхъ превосходила образованность остальной Европы, Кордова, Гранада, Сеговія, Таррагона и Толедо наполнились новыми мечетями. Небольшая мечеть въ Толедо,

теперь пустынь „Cristo de la luz“, принадлежитъ XI-му столѣтію. Въ ея планѣ, центральный четырехугольникъ раздѣляется четырьмя взятыми изъ вестготской церкви колоннами на девять равныхъ квадратовъ, изъ которыхъ надъ каждымъ лежитъ по куполу, причемъ куполъ надъ среднимъ квадратомъ выше остальныхъ. Все зданіе, которое Юсти называетъ „замысловатымъ, смѣлымъ кабинетнымъ произведеніемъ арабской конструкціи“, отличается граціозностью своихъ подковообразныхъ арокъ, перекинутыхъ чрезъ подпоры, своихъ аркадъ въ видѣ трилистника въ верхнихъ частяхъ стѣнъ, линій своихъ куполовъ. Въ XII-мъ столѣтіи возникли роскошные дворцы и мечети какъ въ Фецѣ и Марокко, такъ и въ Севильѣ и другихъ испанскихъ городахъ. Отъ первоначальнаго зданія Альказара, мавританскаго королевскаго дворца въ Севильѣ, сохранились лишь немногіе остатки: онъ уступилъ свое мѣсто постройкѣ XIV-го столѣтія, т. е. уже христіанскаго времени, которое однако воспользовалось услугами очевидно мавританскихъ архитекторовъ. Главный фасадъ этого зданія съ его сталактитовымъ фризомъ подъ сильно выступающей впередъ крышей, съ зубчатыми арками надъ дверями и окнами, выстроенъ по образцу фасадовъ XII-го вѣка (см. табл. на отдѣльн. листѣ, фиг. *б*). Отъ большой севильской мечети, обращенной въ католическій соборъ, остался только одинъ минаретъ, сдѣлавшійся колокольней, которая пользуется обширной извѣстностью подъ названіемъ Гиральды и составляетъ теперь главную достопримѣчательность Севильи. Гиральда, какъ и другія подобныя ей башни африканскихъ мечетей, въ противуположность стройнымъ минаретамъ Востока представляетъ собою массивную четырехгранную башню, на которую взбираются по очень удобной лѣстницѣ. Верхнія плоскости ея стѣнъ покрыты тонкой сѣткой арабесокъ, идущихъ діагоналями въ четырехугольныхъ рамахъ и своимъ продолженіемъ образующихъ вверху почти стрѣльчатыя, усаженныя зубцами ложныя арки и оконныя ниши, которыя какъ-бы стоятъ на карнизахъ, раздѣляющихъ башню на ярусы. Гиральда и главный фасадъ Алькaзара въ его первоначальномъ видѣ считаются лучшими образцами второго или средняго періода развитія мавританскаго стиля.

Главное произведеніе третьяго, послѣдняго, и вмѣстѣ съ тѣмъ самаго зрѣлаго и оригинальнаго мавританскаго стиля, а пожалуй, въ нѣкоторомъ отношеніи, даже всей магометанской архитектуры — замокъ Альгамбра на возвышенности близъ Гранады. Альгамбра, сооруженная мавританскими повелителями Гранады въ XIV-мъ столѣтіи, состоитъ изъ цѣлаго ряда дворцовъ, построенныхъ одинъ послѣ другого и соединенныхъ между собою; огражденные одною общею стѣною, они имѣютъ снаружи видъ неприступной горной крѣпости, а внутри отличаются всею роскошью и привѣтливой прелестью, которыя такъ свойственны арабскому стилю. Одного взгляда на общій планъ этого замка достаточно, чтобы убѣдиться, что, соотвѣтственно климату, мавританское жилище, подобно греческому и римскому, состояло изъ ряда

дворовъ, на которые выходили прилежавшія къ нимъ залы и горницы. Большинство этихъ помѣщеній открывается большими, богато украшенными арками безъ дверей изъ одного въ другое, или прямо во дворъ, а другія выходятъ въ галереи съ аркадами, отчасти окружающія дворы. Впрочемъ, нѣкоторые изъ входовъ и проходовъ закрываются великолѣпными дверями. Различный уровень пола въ разныхъ главныхъ помѣщеніяхъ потребовалъ устройства лѣстницъ, которыя, съ своей стороны, придаютъ зданію живописный видъ.

Надъ колоннами Альгамбры высятся стройныя циркульныя арки, очень высокія, словно стоящія на ходуляхъ, иногда имѣющія слегка подковообразную форму, иногда растянутыя въ ширину и сплюснутыя, рѣже остроконечныя, но за то нерѣдко расчлененныя на меньшія арки, края которыхъ усажены сталактитами или острыми зубцами. Стройныя мраморныя колонны-монолиты разставлены одинаково часто какъ парами, такъ и поодиночкѣ; иногда онѣ группируются даже по три и по четыре; на нихъ всегда опираются арки. Несмотря на разницу — хотя и незначительную — ихъ формъ, въ нихъ ярко выказываются оригинальныя черты арабско-мавританскаго стиля: надъ простой базой лежитъ подножное кольцо, ниже капители — нѣсколько шейныхъ колецъ, одно подъ другимъ; капителью служитъ плоская чашечка изъ листьевъ подъ скошеннымъ внизу кубомъ, покрытымъ богатой скульптурой, выше котораго находится родъ карниза, составляющій переходъ къ ступнѣ арки (см. рис. на стр. 754). Стѣны явственно расчленены на цоколь, на главную поверхность и на фризъ. Цоколь почти вездѣ облицованъ цвѣтными изразцами (которые здѣсь носятъ названіе azulejos); узоры — просты и величественны, краски — великолѣпны, но спокойны. Главное поле стѣны надъ цоколемъ покрыто узорнымъ орнаментомъ, на подобіе ковра, большею частью рѣзаннымъ изъ гипса и роскошно раскрашеннымъ; затѣйливый линейный узоръ тянется какъ безконечное тканье, перерѣзываемое только рамами. На фризахъ, а также на вертикальныхъ полосахъ орнамента между арками или между отдѣльными полями стѣнъ, переплетаются съ арабесками причудливыя письмена то серьезныхъ, то шутливыхъ цитатъ изъ поэтовъ; въ арабескахъ и здѣсь можно наблюдать, на ряду съ строго стилизированными цвѣточными завитками, также взятыя изъ реальнаго міра, натуральныя, хотя все-таки слегка стилизированныя растительныя формы. Потолки блещутъ крайне яркими, свѣтлыми красками; они состоятъ вообще изъ деревянныхъ сталактитовыхъ сводовъ, чрезвычайно разновидныхъ и болѣе или менѣе сложныхъ, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, какъ напр. въ павильонахъ съ выступающей впередъ крышею, ихъ замѣняетъ деревянная конструкція, богато раздѣланная и разукрашенная.

Два главныхъ двора, вокругъ которыхъ расположены самыя роскошныя залы и галереи, называются одинъ Миртовымъ (а также дворомъ рыбьей сажелки), другой — Львинымъ. Оба принадлежатъ второй поло-

винѣ XIV-го вѣка. **Миртовый дворъ** представляетъ собою прямоугольникъ длиною въ 37 метр. и шириною въ 23 метр. Средину его занимаетъ длинный бассейнъ, обсаженный миртами. Съ каждой изъ узкихъ сторонъ этого двора, на него открывается по семи великолѣпныхъ арокъ съ красивыми верхними галереями, поддерживаемыхъ шестью стройными мраморными колоннами. Альковы въ углахъ этихъ галерей украшены сталактитовыми сводами. Изъ галереи, находящейся съ короткой сѣверо-восточной стороны двора, входишь прежде всего въ широкую, но неглубокую аванзалу (Antisala de la barca), коробовый сводъ которой сгорѣлъ въ 1890 г., а изъ нея, чрезъ огромную стрѣльчатую арку въ чрезвычайно толстой стѣнѣ башни Комаресъ, въ залу Посланниковъ, занимающую собою всю четырехугольную внутренность этой укрѣпленной башни, выстроенной въ первой половинѣ XIV-го столѣтія. Стѣны башни такъ толсты, что амбразуры продѣланныхъ въ нихъ оконъ походятъ на небольшія комнаты. Зала занимаетъ площадь въ 11 квадр. метровъ. Въ вышину она — двуярусная, что̀ видно уже по двумъ рядамъ ея оконъ. Крыта она великолѣпнымъ сталактитовымъ сводомъ. Въ числѣ узоровъ, вытисненныхъ въ гипсовой облицовкѣ ея стѣнъ, насчитываютъ больше полутораста отдѣльныхъ мотивовъ.

Львиный дворъ (см. прилаг. табл. на отд. листѣ, фиг. *в*), постройка котораго была начата въ 1377 г., имѣетъ двадцать-восемь метровъ въ длину и шестнадцать въ ширину. Свое названіе онъ получилъ отъ двѣнадцати черно-мраморныхъ львовъ, поддерживающихъ широкую нижнюю чашу фонтана, находящагося посреди него, — фигуръ, въ пластическомъ отношеніи грубыхъ, но въ архитектурномъ отношеніи вполнѣ соотвѣтствующихъ своему назначенію. Дворъ окруженъ со всѣхъ сторонъ аркадною галереей. Арки ея — различной ширины и опираются то на одиночныя колонны, то на пары колоннъ, а по угламъ даже на группы изъ трехъ колоннъ. Въ срединѣ той и другой короткихъ сторонъ двора, изъ галереи выступаетъ впередъ по пристройкѣ, увѣнчанной деревяннымъ куполомъ. Стѣны надъ арками и между ними покрыты мавританскими арабесками и орнаментами-изреченіями, являющимися здѣсь во всемъ своемъ блескѣ и великолѣпіи.

Съ каждой изъ четырехъ сторонъ Львинаго двора мы вступаемъ въ одну изъ главныхъ залъ этой части Альгамбры; съ сѣверо-западной короткой стороны находится входъ въ залу de los Mocàrabes, родъ передней, стѣны которой первоначально были покрыты синими, красными и золотыми орнаментами и увѣнчивались прелестнымъ куполомъ; сѣверо-восточная длинная сторона примыкаетъ къ лежащей нѣсколькими ступенями выше двора залѣ съ поломъ, состоящимъ изъ двухъ большихъ мраморныхъ плитъ; цоколь этой роскошной залы, извѣстной подъ названіемъ „залы двухъ сестеръ", обложенъ чудными фаянсовыми кафлями, а потолокъ представляетъ собою сталактитовый сводъ, замѣчательный по своей величинѣ и вкусу отдѣлки; двери кедроваго дерева въ этой залѣ, нѣ-

когда золоченныя, покрыты роскошной рѣзьбой, а штукатуренныя стѣны — восхитительными, причудливо переплетающимися арабесками. „Если всматриваются въ эти удивительные узоры“, говоритъ Шакъ, „въ которыхъ самая необузданная фантазія соединяется съ обдуманнымъ разсчетомъ, то каждую минуту кажется, что вотъ уже истощены всѣ комбинаціи, какія только возможно придумать, а между тѣмъ съ удивленіемъ видишь, какъ изъ прежнихъ комбинацій выростаютъ все новыя и новыя.“ На другой длинной, юго-западной сторонѣ Львинаго двора находится „зала Абенсерраговъ“, раздѣленная на три части двумя великолѣпными, широкими зубчатыми арками. Трехъярусная средняя часть залы имѣетъ высокій сталактитовый потолокъ, представляющій переходы отъ четырехугольника къ восьмиугольнику, отъ восьмиугольника къ шестнадцатиугольнику и, наконецъ, отъ шестнадцатиугольника къ кругу. Съ юго-восточной короткой стороны двора находится входъ въ „залу суда“ (см. прил. табл. на отд. листѣ, фиг. г); своими сталактитными сводами и зубчатыми арками она производитъ впечатлѣніе капельниковой пещеры, по манію волшебныхъ силъ кристаллизовавшейся ритмично и симметрично.

Какъ изваянія львовъ на Львиномъ дворѣ доказываютъ, что мавританское искусство рѣшалось пользоваться пластическими изображеніями животныхъ, такъ ниши съ картинами въ глубинѣ „залы суда“ убѣждаютъ, что оно не пренебрегало — правда, лишь въ исключительныхъ случаяхъ — настоящею живописью съ фигурами животныхъ и людей. Изъ этихъ трехъ картинъ, исполненныхъ темперою на кожѣ и приколоченныхъ къ доскамъ тополеваго дерева, средняя изображаетъ на золотомъ фонѣ семерыхъ мавританскихъ королей Гранады, сидящихъ въ широкихъ одѣяніяхъ на вышитыхъ подушкахъ. На двухъ боковыхъ картинахъ представлены охотничьи и любовныя сцены, въ которыхъ участвуютъ какъ христіане, такъ и мавры. Фонъ — голубой съ золотыми звѣздами. На заднемъ планѣ видны замки съ зубчатыми стѣнами и башнями. Средній и передній планы картинъ съ массой фигуръ покрыты роскошною растительностью. Трудно рѣшить, составляютъ ли эти картины, исполненныя безъ тѣней, въ черныхъ контурахъ, слегка заполненныхъ красками, и вообще походящія своимъ стилемъ на христіанскую живопись XIV-го столѣтія, арабскія произведенія, какъ полагаютъ напр. Вольтманъ и Шакъ, или же слѣдуетъ приписывать ихъ христіанскимъ живописцамъ, находившимся на жалованьи у мавританскихъ государей, какъ думаетъ напр. Шназе. Во всякомъ случаѣ неизвѣстно, чтобы существовали другія мавританскія картины въ этомъ родѣ; сходство же ихъ съ персидскими миніатюрами не настолько значительно, чтобы считать ихъ принадлежащими персидскимъ художникамъ, вызваннымъ въ Гранаду. Какъ бы то ни было, это — произведенія единственныя въ своемъ родѣ.

Каждый, кто хотя однажды былъ въ Альгамбрѣ, никогда въ жизни

не забудетъ полученнаго отъ нея художественнаго впечатлѣнія. Ему покажется, что онъ видитъ сонъ изъ „Тысячи и одной ночи", а между тѣмъ все здѣсь такъ ясно, такъ понятно, такъ уютно, что чувствуешь вокругъ себя отрадную дѣйствительность

Небольшой мавританскій лѣтній дворецъ Генералифъ, господствующій надъ холмомъ Альгамбры на 60 метровъ выше него, полустолѣтіемъ старше этого замка. Галереи на аркахъ, стрѣльчатыя ворота, альковы, балконы придаютъ и этому сооруженію живописную прелесть. Стихи, буквы которыхъ вплетены въ орнаментный узоръ надъ входомъ въ Генералифъ, въ переводѣ съ арабскаго гласятъ:

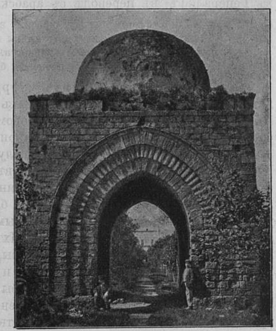
„Руки художника стѣну украсили вышивкой хитрой,
Такъ что подумаешь, будто цвѣты предъ очами твоими;
Залъ, весь въ нарядномъ убранствѣ, юной подобенъ невѣстѣ,
Въ дивной красѣ средь процессіи брачной идущей."

Великолѣпіе сарацинскихъ сооруженій въ Сициліи извѣстно намъ только по разсказамъ старинныхъ писателей Норманы-христіане, вновь завладѣвъ всѣмъ этимъ островомъ въ 1090 г., сперва разрушили большинство дворцовъ и мечетей мавританскихъ повелителей, но вскорѣ затѣмъ стали принимать къ себѣ на службу сарацинскихъ художниковъ. Къ числу зданій, возведенныхъ здѣсь въ XII-мъ вѣкѣ норманами въ арабскомъ стилѣ при помощи сарацинъ, принадлежатъ два небольшихъ увеселительныхъ замка Ла-Циза и Ла-Куба, близъ Палермо. Отъ внутренняго убранства ихъ сталактитами, фаянсовыми кафлями и мраморной мозаикой сохранилось только немногое. Ихъ внѣшнія стѣны расчленены въ горизонтальномъ направленіи па ярусы, а въ вертикальномъ направленіи оживлены фальшивыми арками и глухими окнами. Находящійся нѣсколько въ сторонѣ павильонъ Кубы (см. рис. на стр. 773) представляетъ собой особое, вполнѣ законченное цѣлое. Форма стрѣльчатой арки въ этомъ сицилійскомъ зодчествѣ указываетъ на его связь съ египетско-арабскимъ.

Въ Испаніи, и послѣ изгнанія изъ нея мавровъ, христіанскіе государи продолжали пользоваться услугами мавританскихъ мастеровъ при сооруженіи зданій въ арабскомъ вкусѣ; стиль этихъ христіанско-мавританскихъ построекъ принято называть мудехарскимъ. Какъ на образцы этого стиля XIII-го и XIV-го столѣтій можно указать на двѣ еврейскія синагоги въ Толедо, обращенныя въ христіанскія церкви Санта-Маріа-ла-Бланка и Эль-Трансито. Санта-Маріа-ла-Бланка, старѣйшее изъ этихъ двухъ зданій, — пятинефное сооруженіе съ плоскимъ покрытіемъ и 28-ью подковообразными арками, опирающимися на восьмигранные столбы, увѣнчанные замѣчательными капителями въ видѣ сосновыхъ вѣтокъ и шишекъ (см. рис. на стр. 774). Эль-Трансито — однонефное зданіе, отличающееся роскошью своихъ арабесокъ и великолѣпіемъ своихъ ничѣмъ не замаскированныхъ подкровельныхъ стропилъ кедроваго дерева, украшенныхъ инкрустаціей изъ слоно-

вой кости. Такъ называемый Домъ Пилата въ Севильѣ — зданіе уже XVI-го столѣтія. Цоколи стѣнъ въ этомъ дворцѣ облицованы блестящими кафлями всякихъ цвѣтовъ и узоровъ, а въ его орнаментаціи къ мавританскимъ формамъ присоединяются формы готики и даже эпохи Возрожденія, что образуетъ новое, роскошное, вычурное, но не лишенное гармоничности цѣлое.

Само собою разумѣется, что рядомъ съ зодчествомъ должны были процвѣтать въ Испаніи и Сициліи также художественно-ремесленныя производства.


Павильонъ Кубы, близъ Палермо. Съ фотографіи Тальярини.

Главнымъ мѣстомъ изготовленія шелковыхъ тканей въ IX—XII вѣкахъ считался городъ Палермо. Послѣ завоеванія Сициліи, норманскіе короли удержали у себя сарацинскіе ткацкіе станки и сарацинскихъ ткачей; арабскія надписи на палермскихъ шелковыхъ матеріяхъ XII-го вѣка свидѣтельствуютъ о томъ, что сарацинское производство такихъ матерій славилось въ христіанскомъ мірѣ этого времени. Въ Палермо нерѣдко изготовлялись шелковыя ткани даже для мантій германскихъ императоровъ. Коронаціонная мантія 1132 г., находящаяся въ вѣнскомъ музеѣ, украшена изображеніями симметрическихъ группъ львовъ, обращенныхъ одинъ къ другому спиною и отдѣленныхъ другъ отъ друга пальмами; львы раздираютъ верблюда на части; рисунокъ узора вообще красивъ и оживленъ, въ деталяхъ же его замѣтна нѣкоторая изысканность. Шелковая ткань императорской мантіи Генриха VI, хранящаяся въ Регенсбургѣ, помѣчена именемъ сицилійскаго араба Абдулъ-Азиса. Впрочемъ, какъ замѣчаетъ Ригль, сарацинскія произведенія этого рода еще въ XII-мъ столѣтіи отличались отъ византійскихъ только своими надписями и отчасти вытканными на нихъ символическими изображеніями; въ остальномъ же мы видимъ на нихъ прерывающіяся сплетенія линій, узоры изъ завитковъ и листьевъ и фигуры животныхъ, размѣщенныхъ попарно, которыя во всякомъ случаѣ изобрѣтены не арабами для магометанскаго искусства.

Мавританское производство фаянса процвѣтало главнымъ обра-

зомъ въ Испаніи. Фаянсовые сосуды, считавшіеся прежде арабско-сицилійскими (ср. стр. 765), теперь признаны сирійско-египетскими продуктами XIII-го и XIV-го столѣтій. Важное значеніе, которое прежде придавали острову Майоркѣ, по имени котораго италіянцы назвали фаянсъ майоликой, въ настоящее время сводится къ тому, что Майорка признается только мѣстомъ отправки испанскихъ товаровъ въ Италію. Существовали ли гончарныя заведенія на самой Майоркѣ — остается недоказаннымъ.

Внутренность церкви „Санта-Марія-ла-Бланка", въ Толедо. Съ фотографіи Ж. Лорана.

Употребленіе фаянсовыхъ кафлей (azulejos) для отдѣлки зданій было распространено въ Испаніи, какъ было упомянуто выше, въ бо̀льшей степени, чѣмъ въ какой-либо другой странѣ Европы. Въ Альгамбрѣ, этикли состоятъ сплошь изъ окрашенной и глазурованной солью олова мозаики. Гамму красокъ образуютъ въ нихъ, кромѣ бѣлой и черной, синяя, зеленая и коричневая краски. Но въ Испаніи игралъ важную роль также фаянсъ съ золотымъ отблескомъ. Однако большая часть сохранившихся кафлей и сосудовъ съ такимъ отблескомъ относится уже ко временамъ христіанства. Въ чисто-мавританское время, самыя крупныя фабрики издѣлій этого рода находились повидимому въ Малагѣ.

Древнѣйшая изъ испанскихъ стѣнныхъ плитокъ съ золотымъ отливомъ, находившаяся по словамъ Отто фонъ-Фальке, въ 1896 г., у частнаго лица въ Мадридѣ, происходитъ изъ Гранады и изготовлена между 1333-мъ и 1354-мъ годами. На ней концы арабесокъ переходятъ въ головы животныхъ. Она отсвѣчиваетъ блѣднымъ золотистымъ блескомъ на бѣловато-желтой оловянной глазури. Какъ на древнѣйшіе мавританско-испанскіе сосуды разсматриваемаго рода слѣдуетъ указать на знаменитую „вазу Альгамбры", вышиной въ 1,32 метра, въ „залѣ Сестеръ", и на подобныя ей вазы въ мадридскомъ и стокгольмскомъ національныхъ музеяхъ и въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Ваза Альгамбры относится къ 1320 г. Она покрыта по бѣлому фону играющими золотымъ и синимъ отблескомъ надписями и арабесками, среди которыхъ помѣщены двѣ стилизированныя газели. Въ XV-мъ и въ XVI-мъ столѣтіяхъ главныя фабрики отсвѣчивающей рефлексами майолики находились въ Арагонѣ, въ Валенсіи и въ ея окрестностяхъ. Къ узорамъ на сосудахъ постепенно примѣшиваются готическіе и натуралистическіе элементы. Появляются гербы западныхъ странъ, и хотя узоры все еще по восточному обычаю распредѣляются равномѣрно по всей поверхности, однако рѣзкое обозначеніе полосъ и полей постепенно вноситъ въ эту орнаментику нѣчто новое, уже чуждое настоящему восточному стилю.

Возвращаясь изъ западной области распространенія религіи Магомета на востокъ, мы встрѣчаемся на полпути, въ Малой Азіи и на Балканскомъ полуостровѣ, съ турками, нынѣшними главными представителями и носителями культуры ислама. Турецкое искусство родилось въ XIII-мъ вѣкѣ въ Малой Азіи при владычествѣ сельджуковъ. Древній Иконіумъ, сдѣлавшійся подъ названіемъ Коніи столицей сельжукскихъ султановъ династіи Кайянидовъ, былъ XIV-мъ столѣтіи главнымъ пунктомъ развитія ранняго турецкаго искусства, происшедшаго отъ персидскаго, — искусства, которому Фридрихъ Сарре недавно посвятилъ подробное изслѣдованіе. Надгробныя башни 1162 и 1186 г. въ Нахичевани, на ново-персидской почвѣ, украшенныя узорами изъ кирпича, уже сельджукскаго происхожденія. Но главнымъ городомъ сельджукскаго искусства остается Конія. На среднемъ холмѣ этого города, мраморный порталъ со стрѣльчатой нишей надъ прямымъ косякомъ двери составляетъ входъ въ мечеть Каи-Кобада I, оконченную постройкою въ 1220—1221 гг. Мечеть эта представляла собою прямоугольный залъ съ колоннами и плоскимъ потолкомъ, какъ всюду въ это первоначальное время турецкаго искусства. Колонны для нея были взяты изъ античныхъ зданій. Гораздо роскошнѣе и въ художественномъ отношеніи интереснѣе Сирчели-Медрессе (Школа юристовъ), въ узкой улицѣ Коніи, сооруженная въ 1242—43 гг. при Каи-Хосро. Она замѣчательна глубиной своего входного портала, по бокамъ котораго находится по сталактитовой нишѣ, обставленной двумя византійскими

колоннами, элегантностью своихъ килевидныхъ и арабскихъ стрѣльчатыхъ арокъ и множествомъ мозаичныхъ, синихъ на синемъ фонѣ и черныхъ фаянсовыхъ украшеній. Но сельджукское зодчество достигаетъ до апогея своего развитія въ Медрессе Кара-Таи, открытой въ 1251 г. при Каи-Каусѣ II. Уже одинъ мраморный порталъ этого зданія можетъ считаться характернымъ образцомъ сельджукскаго стиля: по обѣимъ сторонамъ дверного отверстія, кончающагося вверху прямолинейно, стоятъ византійскія витыя колонны съ измѣненными повизантійски коринѳскими капителями; надъ этимъ отверстіемъ — сталактитовая ниша стрѣльчатой формы, обрамленная переплетенными между собою полукруглыми полосами. Главный дворъ внутри зданія имѣетъ въ планѣ четырехугольникъ и увѣнчанъ куполомъ съ круглымъ отверстіемъ въ срединѣ. Но главнымъ украшеніемъ внутренности Медрессе Кара-Таи, какъ и большинства сельджукскихъ построекъ, служитъ облицовка стѣнъ голубой фаянсовой мозаикой. Къ великолѣпнѣйшимъ изъ памятниковъ сельджукскаго искусства принадлежитъ также пришедшій въ развалины каравансерай, сооруженный въ 1229 г. при Каи-Кобанѣ I между Коніей и Аксераемъ, такъ называемый Султанъ-Ганъ, отличающійся роскошью своихъ высоко-вытянутыхъ арокъ и сталактитовой отдѣлкой воротъ, богатой, изваянной изъ камня орнаментаціей вертикальныхъ полосъ и стрѣльчатымъ крестовымъ сводомъ внутренности. Для сельджукской архитектуры повсюду характеристичны сассанидскій видъ ея великолѣпныхъ порталовъ, чисто-византійскія формы ея колоннъ и другихъ орнаментныхъ деталей, равно какъ и роскошь ея фаянсовой мозаики (ср. стр. 757) — такой, какая, по свидѣтельству Сарре, является въ самой Персіи полвѣкомъ позже, чѣмъ въ Султанъ-Ганѣ. Среди украшеній сельджукскихъ зданій, пластическія фигуры несовсѣмъ отсутствуютъ: на нѣкоторыхъ изъ порталовъ (Суцузъ-Ганъ, фризы на базарѣ въ Коніи и пр.) встрѣчаются грубыя крылатыя фигуры, напоминающія сассанидскихъ богинь побѣды (ср. стр. 635).

Искусство османскихъ турокъ получило свое начало также на малоазійской почвѣ. Ихъ главные города, Брусса, Никея и др., при султанахъ XIV-го столѣтія, особенно при любившемъ заниматься постройками Мурадѣ I (1360—1380 гг.), наполнились дворцами и мечетями. Вліяніе византійскаго искусства отразилось въ этихъ зданіяхъ еще сильнѣе, нежели въ сельджукскихъ. Порталъ съ колоннами коринѳскаго характера, но несущими на себѣ сталактитовыя капители, ведетъ чрезъ узкую поперечную залу въ главное, крытое куполомъ помѣщеніе Зеленой Мечети въ Никеѣ, названной такъ по ея минарету, украшенному зелеными плитами. Большая мечеть Мурада въ Бруссѣ состоитъ изъ четырехугольнаго помѣщенія со столбами, съ бассейномъ воды въ срединѣ подъ открытымъ небомъ и съ небольшимъ куполомъ надъ каждымъ изъ квадратныхъ пространствъ между столбами. Малая мечеть Мурада въ Бруссѣ, по своимъ четыремъ квадратнымъ, осѣненнымъ купо-

лами частямъ нефовъ, очень близко походитъ на византійскія христіанскія зданія. Молитвенныя ниши и нѣкоторыя другія части „Зеленой Мечети“ и „Зеленой Турбы“ въ Бруссѣ, построенныхъ въ началѣ XV-го вѣка, украшены настоящими кафлями съ оловянной глазурью блестящаго зеленаго цвѣта.

Турецкая архитектура окончательно приняла византійскій характеръ послѣ того, какъ турки, въ 1453 г., завладѣли Константинополемъ и сдѣлали его столицею своей имперіи. Храмъ св. Софіи, это чудо византійскаго искусства, превращенное въ мечеть, сталъ единственнымъ и безподобнымъ образцомъ для всѣхъ мечетей, сооруженіе которыхъ предпринималось въ Константинополѣ. Теперь на службѣ у магометанскихъ зодчихъ работали греческіе мастера. Но, принявъ византійскую форму центрально-купольныхъ сооруженій, мечети не отказались отъ необходимыхъ для нихъ переднихъ дворовъ; стрѣльчатая арка, господствовавшая въ XIV-мъ вѣкѣ какъ въ Каирѣ, такъ и въ Бруссѣ, являлась иногда и въ Константинополѣ; стройные минареты, тонкіе и изящные, стали высоко подниматься подлѣ плоскихъ куполовъ; внутри мечетей, христіанская мозаика была замѣнена орнаментами ислама, игривыми въ частностяхъ и производящими своею совокупностью сильное впечатлѣніе. Въ мечети при гробницѣ Эйюба, построенной въ Константинополѣ Магометомъ II въ 1458 г., обширный куполъ покоится на четырехъ столбахъ. Но о какомъ-либо шагѣ искусства впередъ не было и помина. Турки брали колонны и другія архитектурныя части, безъ дальнихъ разсужденій, изъ христіанскихъ зданій, разрушая ихъ для этой цѣли. Мечеть султана Баязета, построенная въ 1498 г., украшена чужеземными колоннами египетскаго гранита, яшмы и верде-антико. Однако знаменитая мечеть Сулеймана II (1520—66 гг.), произведеніе архитектора Синана, даже и послѣ храма св. Софіи производитъ впечатлѣніе новизны и красоты ясностью своихъ пропорцій и высокимъ куполомъ, чрезъ окна котораго льется вовнутрь зданія масса свѣта; напротивъ того, громадная мраморная мечеть Ахмета, оконченная постройкою въ 1614 г. и которая должна была превзойти храмъ св. Софіи не только величиной, но и роскошью, своимъ тяжеловѣснымъ вѣнцомъ изъ круглыхъ колоннъ производитъ впечатлѣніе не болѣе, какъ подражанія, и притомъ неудачнаго, какъ указывалъ уже на то авторъ настоящаго сочиненія.

Истинною самостоятельностью отличается архитектура турецкихъ мечетей только тамъ, гдѣ она пользуется, какъ главнымъ украшеніемъ, полуфаянсовыми кафлями (ср. стр. 758), которыя хотя и были изобрѣтены въ Персіи, однако получили широкое примѣненіе, какъ это доказано Отто фонъ-Фальке, только въ Турціи. Кромѣ уже знакомыхъ намъ арабесокъ и персидскаго узора изъ усиковъ, о которомъ намъ еще прійдется говорить, главную роль въ орнаментаціи турецкаго фаянса играютъ, какъ національныя прибавки, плоско-стилизированные стебли съ

цвѣтами растеній, въ особенности гвоздики, тюльпана и дикаго гіацинта. Одинъ изъ отличительныхъ признаковъ этихъ орнаментовъ—обиліе красокъ. Фонъ у нихъ — обыкновенно бѣлый; заключенныя въ темно-сѣрыхъ контурахъ пространства заполняются голубымъ кобальтомъ, краскою бирюзоваго цвѣта, зеленой мѣдянкой и яркимъ краснымъ болюсомъ, что составляетъ уже турецкое нововведеніе. Изрѣдка и самый фонъ бываетъ цвѣтной; въ такомъ случаѣ узоръ исполняется иногда бѣлой краской. Прямоугольныя поля стѣнъ бываютъ часто украшены изображеніями вазъ съ букетами цвѣтовъ, перепутанныхъ съ усиками.

Мечети, построенныя въ турецкой имперіи съ XVI-го столѣтія, обыкновенно роскошнѣйшимъ образомъ украшены полуфаянсовыми кафлями такого рода. Образцами этихъ кафлей очень богатъ берлинскій художественно-промышленный музей; въ немъ находятся, между прочимъ, два украшенныхъ персидскимъ узоромъ изъ усиковъ фронтонныхъ поля, происходящія изъ константинопольской мечети Піали-паши (1565—1570 гг.), среднее поле съ непрерывнымъ узоромъ изъ арабесокъ, изъ гробницы султана Селима I (1566—1574 гг.), край плиты съ цвѣтами на синемъ фонѣ, изъ библіотеки при храмѣ св. Софіи, построенной въ XVI-мъ столѣтіи, и большія, составленныя изъ плитъ поля, изъ вышеназванной мечети Ахмеда, XVII-го столѣтія. Мечети XVI-го вѣка въ Адріанополѣ, Дамаскѣ, Бруссѣ и Никеѣ также были блестящимъ образомъ украшены цвѣтными кафлями этого рода. Главнымъ центромъ ихъ производства въ XVI-мъ вѣкѣ была Никея. Въ XVII-мъ и XVIII-мъ вѣкахъ уже соперничали съ нею на этомъ поприщѣ нѣкоторые другіе города турецкой имперіи, а въ XIX-мъ столѣтіи важнѣйшимъ мѣстомъ фаянсоваго производства была Кутахія.

Турецкая фаянсовая тарелка.
По О. фонъ-Фальке.

Турецкая фаянсовая расписная посуда, круглыя блюда и тарелки (см. рис. на этой стр.), горшки для цвѣтовъ и кувшины съ длинными горлышками считались нѣкогда персидскими, потомъ мѣстомъ ихъ происхожденія называли Родосъ; теперь извѣстно, что хотя на Родосѣ и существовало гончарное производство этого рода, однако драгоцѣнные полуфаянсовые сосуды съ красивыми цвѣточными узорами, признаваемые Отто фонъ-Фальке самыми эффектными и образцовыми изъ произведеній керамики всѣхъ странъ и всѣхъ временъ, въ сущности выдѣлывались во всей турецкой имперіи, причемъ въ Дамаскѣ яркую красную краску замѣняли нѣжной лиловой. Плиты съ такими же узорами, того же цвѣта и той же техники, свидѣтельствуютъ о происхожденіи оттуда же и посуды, образцами которой особенно богаты большія лондонская и париж-

ская коллекціи, но которая встрѣчается и въ Германіи, напр. въ нюрнбергскомъ, дюссельдорфскомъ и дрезденскомъ художественно-промышленныхъ музеяхъ.

Если признавать плитки и сосуды, о которыхъ мы только-что говорили, турецкими издѣліями, то и ткани съ подобными турецкими цвѣточными узорами, особенно парча и бархатъ XVI-го столѣтія, равно какъ и затканные такими узорами старинные ковры, назначенные для молящихся, должны считаться турецкими издѣліями; въ особенности узоры съ цвѣтами гвоздики, тюльпановъ и гіацинтовъ, гдѣ бы мы ихъ ни встрѣтили, составляютъ для насъ признакъ турецкаго происхожденія предмета.

II. Магометанское искусство на дальнемъ Востокѣ.

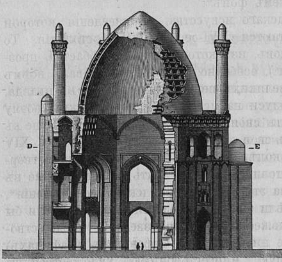
1. Искусство ислама въ Персіи и сосѣднихъ съ нею странахъ.

Персы, имѣвшіе еще въ древнія времена Ахеменидовъ и Сассанидовъ свое собственное, богатое искусство, хотя и развившееся, строго говоря, подъ чужестранными вліяніями, въ эпоху своего присоединенія къ исламу въ нѣкоторомъ отношеніи стояли во главѣ художественнаго движенія, происходившаго у народовъ, принявшихъ эту религію. Конечно, не легко опредѣлить, насколько многое дали они вначалѣ арабамъ, и насколько многое заимствовали они отъ арабовъ впослѣдствіи, когда создали изъ чужихъ элементовъ свой собственный языкъ художественныхъ формъ. Но не подлежитъ сомнѣнію, что персы, чрезъ нѣсколько столѣтій послѣ покоренія ихъ арабами, уже принимали дѣятельное участіе въ общемъ развитіи мусульманскаго искусства, хотя и сохранили въ немъ нѣкоторыя свои особенныя черты; несомнѣнно также и то, что послѣ нашествія монголовъ, они воспринимали и переработывали китайскія вліянія.

Въ эпоху калифовъ Абассидовъ столицей Персіи можно считать Багдадъ, хотя онъ и лежалъ, подобно Ктезифону, столицѣ Сассанидовъ, на Тигрѣ. Однако ни въ Багдадѣ, ни въ другихъ болѣе восточныхъ городахъ собственной Персіи не сохранилось сколько-нибудь значительныхъ памятниковъ искусства за раннюю пору магометанства въ этой странѣ. Только на основаніи старинныхъ описаній мы можемъ, вмѣстѣ съ Ал. Гайе, издавшимъ недавно общій обзоръ исторіи персидскаго искусства, предполагать, что древне-персидскія мечети отличались отъ чисто-арабскихъ и египетскихъ мечетей первыхъ вѣковъ ислама лишь тѣмъ, что у нихъ надъ срединой священнаго пространства возвышался куполъ. Развалины двухъ надгробныхъ башенъ въ Раи, древнемъ Рагесѣ, близъ нынѣшней столицы, Тегерана, приписываемыхъ еще VIII-му вѣку, позволяютъ заключить, что эти высокія цилиндрическія зданія со стрѣльчатой аркой во входныхъ порталахъ оканчивались вверху куполами также стрѣльчатой формы. Внѣшнія стѣны одной

изъ этихъ башенъ — гладкія, другой — рубчатыя въ вертикальномъ направленіи.

Особенность персидскаго искусства, при дальнѣйшемъ его развитіи, прослѣдить которое мы можемъ только со времени нашествія монголовъ подъ предводительствомъ Чингисъ-Хана (около 1200 г. по Р. X.), составляютъ широкія килевидныя арки, соотвѣтствующіе ихъ формѣ куполы въ видѣ луковицъ или грушъ и массивныя, перенятыя отъ Сассанидовъ, ворота, входная арка которыхъ, образующая глубокую нишу, обыкновенно окаймлена прямоугольной фальшивой рамой, а также круглые, гладкіе минареты, только съ одною крытой галереей вверху, подъ вѣнчающимъ ихъ куполомъ. Персидское искусство вообще мягче и чувственнѣе, чѣмъ арабско-египетское и мавританское. Математическіе, переплетающіеся между собою многоугольные узоры почти совершенно отсутствуютъ въ развитомъ персидскомъ искусствѣ. Въ немъ преобладаютъ арабески въ видѣ закручивающихся усиковъ, но что особенно замѣчательно, такъ это то, что оно нисколько не гнушается изображеніями живыхъ существъ, людей и животныхъ. Существованія персидской скульптуры и персидской живописи нельзя отрицать; по крайней мѣрѣ персидскія миніатюры составляютъ особую отрасль искусства, которую нельзя обходить молчаніемъ при разсмотрѣніи его исторіи. Кромѣ того заслуживаютъ упоминанія, какъ главныя художественно-промышленныя произведенія Персіи, фаянсы всякаго рода, игравшіе немаловажную роль въ зодчествѣ и въ фабрикаціи сосудовъ, а также ковры, которыми, начиная съ XV-го столѣтія, восхищается Европа.



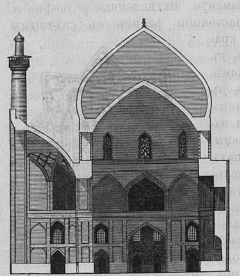
Разрѣзъ усыпальницы Хода-Бенде-Хана.
По Дьелафуа.

Какъ на важнѣйшіе памятники персидской архитектуры XIV—XVI столѣтій можно указать на усыпальницу Хода-Бенде-Хана, въ Султаніе, сооруженную въ 1316 г. (см. рис. на этой стр.)—восьмиугольное въ планѣ зданіе, обильно украшенное внутри и снаружи мозаикой, сложенной изъ бѣлаго, голубого и синяго кирпича, съ куполомъ, со стрѣльчато-арочной галереей подъ куполомъ и съ высокими стройными минаретами по угламъ; затѣмъ, на „Синюю мечеть“, въ Тавризѣ, построенную въ 1478 г. По своему плану, лишенному двора, и по своему большому центральному куполу, эта послѣдняя походитъ на византійскіе образцы, между

тѣмъ какъ ея углубленныя входныя ворота съ ихъ полукуполомъ, украшеннымъ сталактитами, имѣютъ чисто-персидскій характеръ, а покрывающая ее снаружи и внутри мозаика изъ блестящихъ плитъ своимъ узоромъ на кобальтово-синемъ фонѣ сильно напоминаетъ строго-арабскіе образцы. Мечеть эта, какъ не принадлежавшая господствующему въ Персіи суннитскому толку, находится теперь въ развалинахъ. Образцы ея мозаичныхъ украшеній имѣются въ севрскомъ керамическомъ музеѣ и въ берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ. Узоры, переплетенные съ письменными знаками, представляютъ, какъ говоритъ Сарре, „бирюзово-голубыя, бѣлыя и желтыя, бывшія первонально раззолоченными фигуры на темносинемъ фонѣ“.

Эпохой возрожденія персидскаго искусства, произведенія которой наиболѣе намъ извѣстны, считаются XVI-ое и XVII-ое столѣтія. То были времена династіи Сефевидовъ, изъ которыхъ шахъ Аббасъ I, прозванный Великимъ (1585—1627 гг.), особенно покровительствовалъ всѣмъ отраслямъ искусства. Время великихъ персидскихъ поэтовъ, правда, тогда уже давно миновало: Фирдуси написалъ свою героическую поэму еще въ X вѣкѣ, Саади сочинилъ свои полныя мудрости книги еще въ XIII столѣтіи, Гафизъ сложилъ свои безсмертныя пѣсни еще въ XIV вѣкѣ; слѣдовавшія за ними поколѣнія занимались поэтическимъ творчествомъ въ Испагани, новой столицѣ Персіи. Быть можетъ, также въ области образныхъ искусствъ, за эту эпоху „персидскаго возрожденія“, въ XVI и XVII вѣкахъ, мы увидѣли бы только поздній расцвѣтъ, если бы намъ были вполнѣ знакомы художественныя произведенія предшествовавшихъ столѣтій. Какъ бы то ни было, при Сефевидахъ (Сафидахъ) мы находимъ въ Персіи цвѣтущую, многостороннюю художественную жизнь. Какъ на одно изъ роскошнѣйшихъ созданій персидскаго искусства можно указать на надгробную мечеть Сафи, въ Ардебилѣ, изслѣдованную Сарре. Въ ея великолѣпныхъ плиточно-мозаичныхъ украшеніяхъ, законченныхъ при шахѣ Аббасѣ, рядомъ съ цвѣточными узорами въ новомъ родѣ кое-гдѣ встрѣчаются почти китайскіе мотивы. Столицей шаха Аббаса была Испагань — городъ, самая распланировка котораго была художественнымъ дѣломъ. Его царскій дворецъ, учебныя заведенія и мечети были окружены цвѣтущими садами; его караван-сераи, торговые ряды и богатые дома стояли правильными рядами, образуя прямыя улицы и просторныя площади; большая шахская площадь, прямоугольникъ длиною въ 386, а шириною въ 140 метровъ, окруженъ со всѣхъ сторонъ двухэтажными аркадными галереями. Въ срединѣ каждой изъ его сторонъ выдается по порталу, изъ которыхъ южный составляетъ преддверіе большой царской мечети, одного изъ лучшихъ архитектурныхъ памятниковъ эпохи персидскаго возрожденія. Мечеть эта построена по старинному плану. Средину ея занимаетъ открытый дворъ съ фонтаномъ; на каждой сторонѣ двора находится по чисто-персидскому порталу; главный порталъ западной стороны ведетъ въ роскошную молитвенную

залу, увѣнчанную высокимъ куполомъ (см. рис. на этой стр.). Куполъ этотъ — двойной: надъ внутреннимъ, низкимъ и простымъ куполомъ устроенъ другой, внѣшній, болѣе смѣлый и высокій, господствующій надъ всѣмъ зданіемъ. Куполъ приподнятъ надъ крышей при помощи „тамбура". И эта мечеть украшена снутри и снаружи фаянсовыми плитками, и здѣсь настоящія кафли съ оловянной глазурью представляютъ намъ на бѣломъ фонѣ тѣ роскошные чисто-персидскіе орнаменты, состоящіе изъ стилизированныхъ растительныхъ вѣточекъ и усиковъ, въ которые привходятъ особаго характера длинный, зубчатый, перистый листъ и своеобразный цвѣтокъ, названный нами и Риглемъ „персидской пальметтой", такъ какъ по своей формѣ онъ больше всего походитъ на античную пальметту. Въ этихъ узорахъ яйцевидное ядро увѣнчивается пучкомъ и окружено вѣнцомъ прямо стоящихъ листьевъ. Однако и здѣсь, какъ и въ турецкой орнаментикѣ того же времени, иногда встрѣчаются слегка стилизированные натуральные цвѣты, породу которыхъ легко распознавать.


Разрѣзъ большой царской мечети въ Испагани. По Гайе.

Въ исторіи керамики персидскій фаянсъ играетъ вообще важную роль. Всѣ вышеупомянутые (ср. стр. 757—758) четыре рода фаянса, настоящій фаянсъ съ непрозрачной оловянной глазурью, фаянсъ съ металлическихъ блескомъ, полуфаянсъ, раскрашенный подъ слоемъ прозрачной глазури, и фаянсовая мозаика, суть распространенныя въ Персіи отрасли техническаго производства, если не возникшія на ея почвѣ. На раннюю исторію персидскаго фаянса пролили яркій свѣтъ преимущественно изслѣдованія Генри Уэльса, произведенныя въ частныхъ коллекціяхъ Нью-Іорка и Лондона, а также въ лондонскихъ музеяхъ.

Самыя древнія кафли изъ найденныхъ въ Персіи играютъ золотистымъ блескомъ при фонѣ цвѣта слоновой кости. Онѣ имѣютъ форму восьмиконечныхъ звѣздъ, чередующихся съ крестами, концы которыхъ, равные по величинѣ, заострены. Украшенія на нихъ состоятъ отчасти изъ персидскихъ арабесокъ, отчасти изъ фигуръ животныхъ и людей, въ которыхъ уже замѣтно китайское вліяніе. Это мы видимъ напр. на кафлѣ 1217 г., находившейся въ 1893 г. въ частной коллекціи м-ра Альфреда Гигинса, въ Лондонѣ. Пятнистые зайцы, изображенные въ ея срединѣ, скопированы съ китайскихъ образцовъ. То же самое можно сказать и о кафляхъ, хранящихся въ Британскомъ и Соутъ-

Кенсингтонскомъ музеяхъ. У представленныхъ на нихъ человѣческихъ фигуръ — китайскія лица (см. рис. на этой стр.). Кафли 1262 г., найденныя въ Вераминѣ, близъ Тегерана, украшены, напротивъ того, однѣми персидскими арабесками. Двѣ такія кафли находятся напр. въ берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ. Вышеупомянутыя постройки въ Султаніе и Тавризѣ (ср. стр. 780) служатъ доказательствомъ того, что въ XIV-мъ и въ XV-мъ вѣкахъ употреблялись предпочтительно мозаичныя плитки съ синимъ узоромъ по синему же фону. Тѣмъ не менѣе, параллельно съ мозаичною техникою развивалось производство плитокъ съ золотистымъ отблескомъ, на которыхъ иногда являлись фигуры животныхъ и растительные орнаменты, вылѣпленные рельефно и окруженные синими рамками. Но настоящій фаянсъ съ свѣтлымъ фономъ, расписанный въ нѣсколько красокъ, изготовлялся главнымъ образомъ въ XVI-мъ столѣтіи, при Аббасѣ Великомъ. Въ это время изъ кафлей исполнялись въ нерелигіозныхъ зданіяхъ цѣлыя стѣнныя картины. Сцены битвъ и охоты были заимствуемы изъ поэтовъ, жанровыя сцены, разыгрывающіяся въ роскошныхъ рощахъ кипарисовъ и чинаръ, — изъ дѣйствительной жизни. Подобныя кафельныя картины находились въ Испагани въ сорока-колонномъ павильонѣ; одна изъ нихъ, хранящаяся въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ, изображаетъ знатныхъ женщинъ, проводящихъ время въ саду. Подобныя картины имѣются въ берлинскомъ и нюренбергскомъ художественно-промышленныхъ музеяхъ. Въ типахъ лицъ кое-гдѣ отражается китайское вліяніе, но общій характеръ композиціи и аксессуары — вполнѣ персидскіе. Въ позднѣйшее время Сефевидовъ, для украшенія персидскихъ зданій сталъ чаще употребляться расписанный подъ глазурью полуфаянсъ съ изображеніемъ фигуръ. Въ 1900 г., д-ромъ Фр. Сарре были выставлены въ Дрезденѣ персидскія кафли всѣхъ сортовъ изъ его собственной коллекціи, составленной въ Персіи.

Древне-персидская кафля съ золотистымъ отблескомъ. По Уэльсу.

Персидское изготовленіе глиняной посуды развивалось параллельно съ производствомъ строительныхъ кафлей. Обломки фаянса съ фигурами женщинъ, написанными на глазури золотистаго блеска, находящіеся въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ, происходятъ изъ развалинъ Раи, разрушеннаго въ 1221 г. Въ лондонскихъ коллекціяхъ встрѣчаются цѣлыя вазы подобнаго рода. Уэльсъ издалъ изображенія принадлежащихъ ему вазъ съ золотистымъ блескомъ и многоцвѣтными прибавками, относящихся къ XIII-му столѣтію. Украшеніемъ позднѣйшихъ персидскихъ сосудовъ съ металлическимъ блескомъ служили изображенія преимущественно букетовъ натуральныхъ цвѣтовъ. Но самый

распространенный родъ персидской глиняной посуды — полуфаянсъ, расписанный подъ глазурью. Какъ на древнѣйшія изъ сохранившихся его образцовъ можно указать на пять тарелокъ XIII-го и XIV-го столѣтій, принадлежащихъ вышеупомянутому м-ру Уэльсу, въ Лондонѣ. Рисунки на нихъ, исполненные немногими красками (синею, зеленою), обведены широкими черными контурами. Въ нихъ также сказывается китайское вліяніе. На самомъ дѣлѣ, намъ извѣстно, что еще внукъ Чингисъ-Хана поселилъ въ Персіи китайскихъ ремесленниковъ, а Аббасъ Великій вызывалъ въ Испагань китайскихъ художниковъ; кромѣ того, въ XVII-мъ вѣкѣ, когда китайскій фарфоръ, расписанный синими узорами по бѣлому фону, наводнилъ Европу и Персію, вліяніе Китая на орнаментацію персидской полуфаянсовой керамики усилилось. Въ эту пору возникла въ Персіи даже своя собственная фабрика твердаго фарфора. Только сосуды, изготовленные, вѣроятно, въ Киземанской провинціи, съ оригинальнымъ, гармоничнымъ аккордомъ трехъ красокъ, синей, красной и зеленой, сохранили чисто-персидскій характеръ.

Стѣны персидскихъ мечетей и дворцовъ покрыты пестрыми кафлями, а полы устланы мягкими разноцвѣтными коврами. Вообще ковры играютъ важную роль въ персидской домашней обстановкѣ. Мы уже говорили о техникѣ ихъ производства (ср. стр. 636). Повидимому, персіяне временъ Сассанидовъ впервые заимствовали ее у народовъ болѣе культурныхъ, чѣмъ они, и художественно развили ее въ своемъ отечествѣ. Извѣстно, что далеко не все, что привозится въ Европу подъ названіемъ „персидскихъ ковровъ“, дѣйствительно происходитъ изъ Персіи; многія издѣлія этого рода суть продукты всей обширной области передней Азіи. Мы зашли бы слишкомъ далеко, если бы стали перечислять все то, что въ послѣдніе десятки лѣтъ написано Юл. Лессингомъ, В. Боде, А. Риглемъ, І. Карабачекомъ и издателями большого сочиненія о коврахъ вѣнскаго торговаго музея относительно старинныхъ восточныхъ ковровъ, которые играютъ теперь такую видную роль если не въ искусствѣ, то въ жизни художниковъ. Лессингъ и Боде, основываясь на изображеніяхъ ковровъ въ итальянскихъ, нѣмецкихъ, нидерландскихъ и испанскихъ картинахъ эпохи Возрожденія, добыли особенно важныя хронологическія опредѣленія; но персидское происхожденіе самыхъ древнихъ ковровъ, встрѣчающихся на картинахъ, не только не доказано, но и маловѣроятно.

Старинное описаніе ковра эпохи Сассанидовъ, представлявшаго „садъ, перерѣзанный дорожками и ручейками, съ прелестными весенними цвѣтами“, больше всего напоминаютъ роскошные ковры, составляющіе собственность д-ра Альб. Фидгора, въ Вѣнѣ (см. хромолитограф. рис. на отд. листѣ: „Восточный коверъ XIII-го столѣтія“), и профессора Сиднея Кольвина, въ Лондонѣ. На обоихъ изображены въ видѣ ландкартъ, похожихъ на древне-египетскіе ландшафты, подобные сады, съ рыбами

История искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Восточный коверъ XIII столѣтія.

По Алоизу Риглю.

въ ручьяхъ и птицами въ кустахъ. На вѣнскомъ коврѣ, кромѣ того, изображены подъ деревьями антилопы. Китайскаго вліянія здѣсь еще не замѣтно, — по крайней мѣрѣ въ лондонскомъ коврѣ, который считается болѣе древнимъ, чѣмъ вѣнскій. Нѣкоторая правильность расположенія изображеннаго указываетъ на то, что эти ковры или ихъ образцы, время изготовленія которыхъ до сей поры не удалось опредѣлить точнымъ образомъ, во всякомъ случаѣ древнѣе ковровъ XVI-го и XVII-го вѣковъ съ фигурами животныхъ.

Привезенный Т. Графомъ въ Вѣну великолѣпный коверъ съ золотымъ и серебрянымъ фономъ, украшенный по направленію своей ширины изображеніемъ шести расположенныхъ одна возлѣ другой нишъ съ фронтонами и находящимися въ нихъ букетами стилизированныхъ цвѣтовъ, по мнѣнію І. Карабачека, посвятившаго этому ковру цѣлую книгу, слѣдуетъ считать образцомъ сусанджирдской „иголочной живописи", о которой упоминаютъ писатели. Названный ученый относитъ этотъ коверъ къ XIV-му столѣтію. Однако и въ этой области изслѣдованія еще не закончены.

Вполнѣ точному опредѣленію поддаются великолѣпные ковры съ фигурами животныхъ, изготовленные при Аббасѣ Великомъ. Въ берлинскомъ старомъ музеѣ находится наилучшій образецъ такихъ издѣлій. Синяя кайма этого ковра и также синіе щиты по бокамъ его средняго поля наполнены персидскимъ узоромъ изъ усиковъ и цвѣтовъ; въ большомъ центральномъ щитѣ на розовомъ фонѣ изображены журавли, летящіе между полосами облаковъ. Въ угловыхъ поляхъ съ розовымъ фономъ помѣщены человѣческія фигуры, главная же площадь ковра — сливочно-желтаго цвѣта, и на ней представлена густая группа деревьевъ, кустарниковъ и цвѣтовъ, съ движущимися среди нихъ четвероногими и пернатыми животными. Фигуры людей и многія фигуры животныхъ, въ которыхъ мы узнаемъ миѳическихъ животныхъ Срединной Имперіи, имѣютъ совершенно китайскій характеръ; тѣмъ не менѣе все это, вмѣстѣ взятое, всѣ вытканные рисунки и ихъ краски, — національно персидскіе.

На другихъ коврахъ съ фигурами животныхъ фонъ занятъ уже не лѣсной чащей съ деревьями и кустарникомъ на корню, а сплетеніемъ цвѣтовъ и листьевъ. Какъ на лучшій образчикъ такихъ ковровъ, можно указать на охотничій коверъ австрійскаго императора. На его среднемъ щитѣ нѣсколько разъ повторяется гербъ китайской династіи Мингъ, борьба феникса съ дракономъ.

Наиболѣе многочисленны такіе ковры той же эпохи и того же рода, на которыхъ фигуры животныхъ вообще отсутствуютъ. Ихъ главное поле розоваго, а каймы синяго цвѣта заняты вышеупомянутыми персидскими растительными узорами, въ которыхъ, вмѣстѣ съ такъ называемой „персидской пальметтой" (ср. стр. 636 и 782) и уже описаннымъ узкимъ перистымъ листомъ, играютъ роль стилизированные цвѣты, при-

чемъ иногда по узору тянутся „полосы облаковъ“. На коврахъ другихъ родовъ, не принадлежащихъ однако цвѣтущей порѣ персидскаго искусства, XVI-му и XVII-му столѣтіямъ, господствуютъ геометрическіе узоры. Признаками дѣйствительно персидскаго происхожденія и этихъ ковровъ являются свобода изображенныхъ движеній и гармоничность роскошныхъ красокъ. Съ паденіемъ владычества Сефевидовъ, изъ персидскихъ ковровъ исчезаютъ китайскіе элементы, исчезаютъ и фигуры животныхъ и людей; цвѣточный орнаментъ становится болѣе мягкимъ, болѣе округлымъ, но не болѣе роскошнымъ, утрачиваетъ тонкость и увѣренность рисунка и, наконецъ, превращается въ простой узоръ изъ разбросанныхъ цвѣтовъ. Перечислить всѣ видоизмѣненія узоровъ и красокъ въ персидскихъ коврахъ невозможно; но не подлежитъ сомнѣнію, что они и въ нашемъ столѣтіи, какъ и въ эпоху Возрожденія, имѣли немаловажное вліяніе на развитіе и пробужденіе чувства красокъ въ Европѣ.

Если не брать въ разсчетъ росписи кафлей, главною отраслью собственно живописи ислама надо признать персидскую миніатюру. Въ публичныхъ музеяхъ главныхъ европейскихъ городовъ персидскія миніатюры встрѣчаются рѣдко. А. Гайе, написавшій первый очеркъ ихъ исторіи, основывался при его составленіи исключительно на образцахъ, найденныхъ имъ въ хедивской библіотекѣ, въ Каирѣ. Но въ 1893 г. на выставку мусульманскаго искусства въ Парижѣ было собрано отъ частныхъ лицъ такъ много персидскихъ и индійскихъ миніатюръ, что Жоржъ Мари нашелъ возможнымъ, опираясь только на нихъ, составить „приблизительно“ полную исторію персидско-индійской миніатюрной живописи. Въ послѣднее время, Эд. Блоше издалъ общій обзоръ ея произведеній.

Миніатюръ домонгольскаго времени Персіи, повидимому, не сохранилось. Даже отъ XV-го столѣтія едва ли дошла до насъ хотя бы одна персидская картинка. Чаще и чаще встрѣчаются миніатюры XVI-го вѣка, всего же больше осталось ихъ отъ XVII-го и XVIII-го столѣтій. Въ миніатюрахъ цвѣтущей поры персидскаго искусства, XVI-го вѣка, ясно отражается вліяніе китайскаго искусства, и если, кромѣ него, указываютъ также на индійское вліяніе, то надо замѣтить, что индійская миніатюра этого времени была въ существенныхъ своихъ чертахъ персидскою. Во всякомъ случаѣ, живопись персіанъ, китайцевъ и индійцевъ была въ этомъ вѣкѣ во многихъ отношеніяхъ одинакова. Дальше контурнаго рисунка безъ тѣней, заполненнаго гуашью, не шла и персидская миніатюрная живопись. Все лучшее изъ того, что производила она съ самаго начала, были портреты; въ нихъ являются передъ нами фигуры въ чисто-персидскихъ костюмахъ, съ чисто-персидскими чертами лица. Аксессуарамъ придается большое значеніе; одежда, домашняя утварь, сѣдла и сбруя на лошадяхъ часто выписаны гораздо тщатель-

нѣе, чѣмъ фигуры и безжизненныя, невыразительныя лица; въ ландшафтахъ эта тщательность нерѣдко создаетъ настоящее настроеніе, отражающееся во всей картинкѣ. Кромѣ портретовъ, которые были очень любимы, въ миніатюрахъ воспроизводились бытовыя сцены и въ особенности эпизоды изъ разсказовъ поэтовъ. Многія изъ сохранившихся персидскихъ миніатюръ помѣчены именами ихъ мастеровъ, хотя до сей поры ни одинъ изъ нихъ не представляется намъ опредѣленною исторической личностью. „Молодая персидская принцесса“ Магомета Юсуфа въ коллекціи Гонза, въ Парижѣ, смахиваетъ довольно сильно на китаянку. Въ этой же коллекціи достоинъ вниманія профильный портретъ молодого персидскаго принца верхомъ на конѣ (см. рис. на этой стр.), отличающійся твердостью и строгостью рисунка и характерно-персидской посадкой фигуры; напротивъ того, находящійся также у Гонза портретъ арабскаго ученаго Мохиддина, лѣниво сидящаго на коврѣ, принадлежитъ къ числу вялыхъ, позднѣйшихъ миніатюръ, въ которыхъ видно уже индійское вліяніе.

Молодой принцъ верхомъ на конѣ, персидская миніатюра. По „Gazette des beaux-arts“, 1893, II.

По разысканіямъ Гайè, произведеннымъ въ хедивской библіотекѣ, въ первой половинѣ XVI-го столѣтія выдающееся положеніе занимала школа Ахмеда Февризи. Главнымъ ея представителемъ былъ Бахзаде (род. въ 1515 г.), въ своихъ шести большихъ рисункахъ къ „Бостану“ Сади выказавшій себя даровитымъ композиторомъ, мастеромъ сообщать оживленіе тонко начерченнымъ сценамъ, а въ своемъ изображеніи празднества на садовой террасѣ весьма чуткимъ къ природѣ живописцемъ роскошныхъ ландшафтныхъ и архитектурныхъ заднихъ плановъ. Послѣдняя изъ этихъ миніатюръ замѣчательна живописной прелестью сочиненія. „Легенда объ Юсуфѣ и Луликагѣ“ (объ Іосифѣ и женѣ Пентефрія) отличается выразительной подвижностью фигуръ. Такою же славою, какъ Бахзаде, пользовался другой иллюстраторъ Сади, Джангиръ. Одна изъ главныхъ его картинъ изображаетъ персидскій турниръ. Третій художникъ этой группы — Бохари; въ его „Вознесеніи пророка на небо“ мы видимъ на слегка-облачномъ небѣ сонмъ крылатыхъ ангеловъ, вообще мало чѣмъ отличающихся отъ ангеловъ христіанскихъ картинъ XV-го вѣка. Джами, въ своихъ двухъ рисункахъ для Дивана шейха Ибрагима ибнъ-Могаммеда-эль-Гульшани, является ландшафтистомъ въ болѣе или менѣе китайскомъ стилѣ, полномъ однако персидскаго чувства. Всѣ эти художники трудились до половины XVI-го столѣтія. При шахѣ Аббасѣ Великомъ, индіецъ Мани внесъ обновленіе въ персидскую живопись. Какъ говорятъ, онъ писалъ нѣжныя, проникнутыя чувствомъ картины съ пожелтѣвшими осенними деревьями, со свѣтовыми эффектами солнечнаго заката, съ туманами, съ

перспективными эффектами. Его миніатюра „Адамъ и Ева подъ древомъ познанія добра и зла“ производитъ странное впечатлѣніе, такъ какъ въ ней прародители человѣчества изображены въ роскошныхъ персидскихъ костюмахъ. Школа Мани существовала до XVII-го столѣтія. Тимуръ писалъ небольшія картинки со множествомъ фигуръ. Шуджа-эдъ-Даула ввелъ въ 1640 г. въ употребленіе болѣе свободный и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе мягкій и сильный пріемъ письма. Капуръ былъ опытный портретистъ своего времени. Ландшафтистъ Шабуръ достигъ успѣха по части знанія перспективы. Риза-Фаріабихъ внесъ въ персидское искусство мистическій элементъ. У позднѣйшихъ живописцевъ, къ монгольскимъ чертамъ персидскаго искусства все болѣе и болѣе примѣшивались европейскія черты. Вообще вся персидская живопись, насколько можемъ прослѣдить ея прошлое, имѣетъ чрезвычайно мало общаго съ духомъ ислама.

При историчеекомъ обзорѣ магометанскаго искусства перейти изъ Персіи въ Индію всего удобнѣе окольнымъ путемъ, чрезъ центральную Азію и ея главный городъ, Самаркандъ, архитектурнымъ памятникомъ котораго Зденко Шубертъ фонъ-Зольдернъ посвятилъ особое сочиненіе. Самаркандъ, находившійся во власти сперва арабовъ, а потомъ сельджуковъ, въ 1221 г. попалъ въ руки монгольскаго завоевателя Чингисъ-Хана. Но столицей и резиденціей монгольскаго государства татаръ этотъ городъ сдѣлался только въ 1369 г., при Тимурѣ (Тамерланѣ), страшномъ потомкѣ Чингисъ-Хана, замышлявшемъ отсюда покорить себѣ всю Азію и повелѣвать ею. Подобно большинству завоевателей, Тимуръ старался сдѣлать свою столицу средоточіемъ искусствъ и наукъ. Извѣстно, что здѣсь были зодчіе, мозаичисты и штукатуры, вызванные имъ изъ Испагани и Шираза, и скульпторы, выписанные изъ Индіи. Дѣйствительно, частью сохранившіяся, частью лежащія въ развалинахъ великолѣпныя самаркандскія сооруженія Тимура и его преемниковъ свидѣтельствуютъ о своей принадлежности искусству персидскаго ислама: высокіе порталы въ родѣ нишъ, куполы на тамбурахъ, почти исключительно килевидныя арки, роскошные кафельные и мозаичные орнаменты синяго, голубого, зеленаго и бѣлаго цвѣтовъ, имѣютъ въ нихъ совершенно персидскій характеръ. Мѣстными особенностями являются въ нихъ куполы въ видѣ тыквы, низкія круглыя угловыя башни, четырехугольныя ограды и шестнадцатиугольники, составляющіе переходъ отъ квадратной формы подкупольной части зданія къ круглому тамбуру купола.

Отъ стараго дворца Тимура, нынѣ превращеннаго въ русскую крѣпость, повидимому, сохранилось только кое-что. Въ Самаркандѣ уцѣлѣли главнымъ образомъ гробницы и высшія школы (медрессе). Мечети, обыкновенно соединенныя съ надмогильными сооруженіями, и медрессе по большей части имѣютъ видъ четырехугольныхъ залъ съ четырехуголь-

ными нишами и большимъ центральнымъ куполомъ. Усыпальница Тимура — одна изъ самыхъ величественныхъ развалинъ въ Самаркандѣ. Она представляетъ собою четырехугольникъ, переходомъ отъ котораго къ круглотѣ купола служатъ восьмиугольники. Ниши украшены роскошными сталактитовыми сводами. Стѣны облицованы алебастровыми и яшмовыми плитами. Вокругъ единственнаго уцѣлѣвшаго минарета обвивается мозаичная полоса меандра. Изъ числа медрессе, Биби-Ханимъ-Медрессе, основанное Тимуромъ въ 1399 г., отличается своими рѣдко встрѣчающимися восьмиугольными минаретами, гладкимъ, а не рубчатымъ, напоминающимъ дыню главнымъ куполомъ и сталактитовымъ карнизомъ подъ нимъ. Затѣмъ, къ числу прочихъ красивѣйшихъ мавзолеевъ времени Тимура принадлежитъ усыпальница одной изъ его сестеръ на могильномъ холмѣ Шахъ-Синда. Въ наружности этого зданія замѣчательны роскошно обрамленный порталъ и куполъ въ видѣ дыни, а во внутренности — кафельныя украшенія съ великолѣпными растительными арабесками и плетеньемъ изъ лентъ. Прекраснѣйшее медрессе болѣе поздняго времени находится на Регистанской площади. Великолѣпна здѣсь огромная входная ниша, великолѣпны также четыре высокія среднія ниши на каждой изъ четырехъ сторонъ двора, по бокамъ которыхъ находится по двѣ ниши меньшей величины, съ килевиднымъ верхомъ, одна надъ другой. Среди орнаментовъ здѣсь поражаютъ своею рѣдкостью двѣ фигуры животныхъ (лисицъ). Однако это зданіе воздвигнуто только въ 1610 г., т. е. тогда, когда прежній блескъ Самарканда начиналъ уже меркнуть.

2. Искусство ислама въ Индіи.

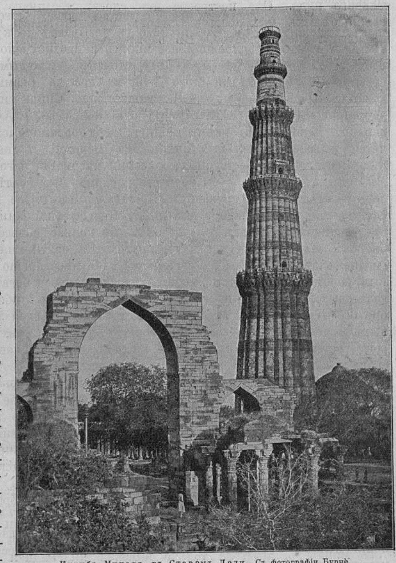
Въ Индіи, исламъ, впервые вторгшійся въ эту страну чрезъ Индъ еще въ XI-мъ вѣкѣ вмѣстѣ съ государями сосѣдней полуперсидской Гасны, въ началѣ XII-го вѣка принялся сооружать свои мечети и мавзолеи рядомъ съ брахманскими пагодами, свои царскіе дворцы на мѣстѣ древне-индійскихъ царскихъ резиденцій. Индія сдѣлалась добычею нападавшихъ на нее съ сѣвера, вмѣстѣ или порознь, татаръ, туркменовъ и монголовъ, близко родственныхъ между собою верхне-азіятскихъ племенъ, принявшихъ магометанство, то заключавшихъ союзы другъ съ другомъ, то находившихся во взаимной враждѣ. Въ первомъ индійско-магометанскомъ государствѣ, существовавшемъ болѣе или менѣе замкнутымъ въ самомъ себѣ и обширнымъ, съ 1206 по 1526 г. царствовали одна послѣ другой разныя династіи. Туркменскую династію „мамелюковъ“, изъ государей которой отличались любовью къ постройкамъ Кутубъ-эдъ-динъ-Аибекъ и Алтимшъ, смѣнила въ 1290 г. династія Патановъ, которой положило ужасный конецъ нашествіе монголовъ подъ предводительствомъ Тимура въ 1398 г. Самъ Тимуръ, послѣ взятія патанской столицы, Дели, ушелъ назадъ изъ Индіи, но его потомокъ въ шестомъ колѣнѣ, великій моголъ Бабуръ, возвратился въ нее съ

громаднымъ войскомъ, взялъ въ 1526 г. Дели и Агру и основалъ могущественную династію великихъ моголовъ, которая пала только въ 1707 г. при возстаніи коренныхъ индусовъ древне-брахманскаго вѣроисповѣданія.

Въ исторіи художествъ все искусство перваго магометанско-индійскаго государства, съ 1206 по 1526 г., называютъ искусствомъ Патановъ и считаютъ предшествовавшимъ и противуположнымъ искусству моголовъ XVI-го и XVII-го столѣтій. Главными, но не единственными его центрами были Дели и Агра на Джамнѣ, одномъ изъ южныхъ притоковъ Ганга. На западѣ, отъ Синди и Гуджерата до восточной Бенгаліи, и на сѣверѣ, отъ Пенджаба и Ауда до южныхъ окраинъ Декана. надъ всѣми индійскими городами высятся купола мечетей и вообще множество индійскихъ мечетей, принадлежащихъ къ числу самыхъ величественныхъ созданій магометанскаго искусства.

Куда ни проникало бы зодчество ислама, оно вездѣ приноравливалось къ мѣстнымъ сооруженіямъ, оставаясь въ то же время вѣрнымъ самому себѣ. Такъ было и въ Индіи. Иногда оно заимствовало планъ отъ индійскихъ пагодъ, въ которыхъ нѣсколько обнесенныхъ стѣнами дворовъ заключалось одинъ въ другомъ, а святилище находилось на среднемъ дворѣ; входы въ ограды нерѣдко превращало оно въ массивныя ворота, и внѣшности мечетей давало ясное и богатое расчлененіе, какъ у большихъ индійскихъ зданій; съ особою любовью подражало оно старо-индійскимъ деревяннымъ столбамъ въ своихъ четырехугольныхъ каменныхъ колоннахъ, капители которыхъ со всѣхъ четырехъ сторонъ состоятъ изъ выступающихъ впередъ кронштейновъ, и еще долго сводило купола изъ горизонтальныхъ слоевъ камня, особенно тамъ, гдѣ пользовалось индійскими рабочими. Килевидная арка и куполъ въ формѣ луковицы перешли въ индійско-магометанское искусство изъ Персіи, хотя первая и была уже извѣстна индусамъ болѣе чѣмъ за тысячу лѣтъ предъ тѣмъ (ср. стр. 647). Но отвращеніе отъ введенія фигуръ живыхъ существъ въ орнаментику зданій, принесенное имъ изъ Аравіи, это искусство стремилось строго соблюдать наперекоръ чрезчуръ обильной животной орнаментикѣ буддизма и брахманства. Поэтому, индійскія мечети, при сравненіи ихъ съ брахманскими пагодами, часто производятъ впечатлѣніе степенности, покоя, даже холодности; сравнительно же съ мечетями западной области распространенія ислама, онѣ уже вслѣдствіе одной роскоши тесанныхъ камней, изъ которыхъ сложены, кажутся, по крайней мѣрѣ по внѣшности, болѣе монументальными, богатыми и художественными. Затѣмъ надо замѣтить, что въ Индіи, какъ и въ Египтѣ, надгробныя постройки магометанскихъ государей отличаются величиной и пышностью, которыя дѣлаютъ ихъ чудесами архитектуры. Обыкновенно государи начинали сооружать для себя усыпальницы еще при своей жизни и разводили вокругъ нихъ благоустроенные сады. Будучи общедоступны, эти зданія

и сады являлись въ нѣкоторомъ родѣ подарками умершихъ царей народу. И здѣсь подъ среднимъ куполомъ помѣщается простой саркофагъ, но залы, окружающія со всѣхъ сторонъ центральный покой и открывающія свободный доступъ къ нему, имѣютъ самые разнообразные и богатые планы. Дворцы, построенные для резиденціи здравствовавшихъ государей, менѣе многочислены и сохранились не такъ хорошо, какъ эти дворцы усопшихъ; однако и они краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о богатствѣ и художественномъ вкусѣ магометанскихъ владыкъ Индіи.



Кутубъ-Минаръ, въ Старомъ Дели. Съ фотографіи Бурнѐ.

Разумѣется, отдѣльныя индійско - магометанскія сооруженія отличаются другъ отъ друга кореннымъ образомъ въ зависимости отъ мѣста и времени. Фергюссонъ насчитываетъ свыше тринадцати различныхъ типовъ архитектуры индійскаго ислама, соотвѣтствующихъ такому же числу географическихъ центровъ. Но такъ какъ и магометанское, и индійское зодчества уже пережили свою вѣковую эволюцію въ то время, когда столкнулись между собою, то по этимъ особенностямъ трудно прослѣдить органическій ходъ развитія.

Къ „патанскому искусству“ въ обширномъ смыслѣ слова относится прежде всего группа развалившихся зданій въ Дели, надъ которой высится Кутубъ-Минаръ, минаретъ Кутуба (1200 г.), — башня вышиною въ 80 метр., чрезвычайно оригинальнаго и внушительнаго вида. Она построена изъ слоевъ тесаннаго камня, попеременно бѣлыхъ и красныхъ, имѣетъ круглый планъ и форму утончающагося кверху конуса. Въ вертикальномъ направленіи, она состо-

Галерея съ колоннами въ мечети, сосѣдней съ Кутубъ-Минаромъ. Съ фотографіи Бурнѐ.

итъ изъ круглыхъ, похожихъ на органныя трубы стержней, прижатыхъ одинъ къ другому, а въ горизонтальномъ направленіи раздѣляется на части полосами надписей и опоясывающими ее балконами (см. рис. на стр. 791). Отъ фасада мечети, которой принадлежалъ этотъ минаретъ, уцѣлѣла только высокая килевидная арка средняго входа, заключенная въ прямоугольной рамѣ и окруженная роскошнымъ арабскимъ орнаментомъ, и, рядомъ съ нею, низкія боковыя арки; кромѣ того здѣсь можно распознать два двора, находящіеся одинъ внутри другого и нѣкогда окруженные колоннадами; тутъ же мы находимъ индійскія колонны съ капителями изъ кронштейновъ (см. рис. на этой стр.), вѣроятно взятыя изъ древне-индійскихъ зданій,

и арки, образуемыя горизонтальными рядами камней, выступающими одинъ надъ другимъ.

Вблизи отъ этой мечети находятся усыпальницы Алтимша (1236 г.) и Патана Ала-эддина II (1310 г.). Вторая, по богатой орнаментаціи арабесками ея стѣнъ и по конструкціи килевидныхъ арокъ, несмотря на свою малость, принадлежитъ къ лучшимъ сооруженіямъ стиля Патановъ.

Ясное понятіе о переворотѣ, происшедшемъ въ архитектурѣ Патановъ послѣ смерти Ала-эддина (1316 г.), могутъ дать постройки перваго Туглака, основавшаго въ 1321 г. новый Дели. Въ нихъ замѣчательны большая строгость и большая простота. Индійскіе зодчіе научились сводить настоящіе куполы. Скошенныя по египетски стѣны усыпальницы самого Туглака производятъ впечатлѣніе строгости и простоты.

Въ Джонпурѣ (Джаунпурѣ), провинціальномъ городѣ на одномъ изъ сѣверныхъ притоковъ Ганга, смѣшеніе магометанскихъ и древне-индійскихъ формъ продолжалось еще въ теченіе всего XV-го столѣтія. „Пятничная мечеть“ въ этомъ городѣ замѣчательна громадными воротами своего двора, полукруглыми куполами и, вмѣстѣ съ тѣмъ, килевидными арками, а также многоэтажными галереями на четырехгранныхъ столбахъ, съ плоскимъ покрытіемъ, капителями этихъ столбовъ, роскошные кронштейны которыхъ сильно выступаютъ впередъ и, вмѣстѣ съ самыми столбами, имѣютъ все-еще индійскій характеръ.

Къ XV-му столѣтію относится также Пятничная мечеть въ Ахмедабадѣ, въ которой существенно индійскія черты стиля провинціи Гуджератъ выказываются съ особенной чистотою. Горизонтальныя линіи въ ней преобладаютъ. Минаретовъ не имѣется. Святилище, занимающее западную короткую сторону большого прямоугольнаго двора, состоитъ изъ пяти крытыхъ куполами залъ въ одной связи, которыя всѣ открываются во дворъ, причемъ средняя изъ нихъ выше остальныхъ. Килевидныя арки и купола имѣютъ лишь декоративное значеніе. Плоскіе потолки повсюду въ этой мечети подпираются четырехугольными столбами съ украшенными пластикой цоколями и съ ясно обозначенными кронштейнами на капителяхъ. Отъ стиля деревянныхъ построекъ архитектура этого зданія все еще не отдѣлалась.

Роскошныя сооруженія въ Манду, въ мѣстности Мальва, относятся также къ XV-му столѣтію. Тамошняя главная мечеть состоитъ изъ двора, который, какъ въ старинныхъ египетскихъ мечетяхъ, окаймленъ на входной сторонѣ двумя, на каждой изъ обѣихъ прилегающихъ къ ней сторонъ тремя, а на молитвенной сторонѣ пятью аркадами. Аркады состоятъ изъ монолитныхъ столбовъ краснаго песчаника и изъ поддерживаемыхъ ими настоящихъ стрѣльчатыхъ арокъ. Святилище на молитвенной сторонѣ украшено тремя большими куполами; меньшіе купола покрываютъ собою квадратныя пространства, изъ которыхъ состоятъ аркадныя галереи. Только немногія другія мечети превосходятъ эту въ отношеніи величія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, простоты.

Въ Горѣ, магометанской столицѣ Бенгаліи, находится мечеть средины XIV-го столѣтія, выстроенная преимущественно изъ кирпича; короткіе и толстые каменные столбы поддерживаютъ въ ней кирпичныя стрѣльчатыя арки и своды. Мечеть въ сосѣднемъ мѣстечкѣ Малдахъ, принадлежащая второй половинѣ того же столѣтія, сооружена цѣликомъ изъ кирпича и представляетъ собою зданіе, покрытое ни болѣе, ни менѣе какъ 385-ью низкими куполами и отличающееся характерностью, но также и нѣкоторымъ однообразіемъ магометанскихъ формъ.

Въ Южной Индіи, на полуостровѣ Деканѣ, въ Калбургахѣ, находится мечеть, построенная въ 1400 г., единственная въ своемъ родѣ, такъ какъ она вся крытая и открывается съ трехъ сторонъ наружу огромной галереей съ килевидными арками, простирающимися во всю вышину зданія. Затѣмъ, въ XVI-мъ вѣкѣ, Биджапуръ, городъ въ Деканѣ, былъ мѣстомъ, гдѣ воздвигались великолѣпныя зданія въ особомъ, смѣломъ стилѣ, со стрѣльчатыми арками и сводами, уже не заключавшемъ въ себѣ рѣшительно ничего индійскаго, но имѣвшемъ, подобно тогдашнимъ владѣтелямъ Биджапура, притязаніе на европейское происхожденіе. Святилище состоитъ изъ пяти рядовъ аркадъ, идущихъ съ востока на западъ, и изъ девяти—съ юга на сѣверъ. Переходные клинья отъ четырехугольной центральной части зданія къ ея большому куполу снабжены ребрами. Еще громаднѣе куполъ роскошной усыпальницы Махмуда въ Биджапурѣ: онъ шире и выше, чѣмъ куполъ римскаго Пантеона, а переходныя клинья отъ четырехугольнаго ея низа къ круглотѣ купола обработаны очень художественно. Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть объ аудіенцъ-залѣ въ Биджапурѣ, которая, по своей килевидной входной аркѣ вышиною и шириною въ 27 метровъ, принадлежитъ къ числу самыхъ смѣлыхъ, хотя, быть можетъ, и не самыхъ красивыхъ построекъ подобнаго рода.

Отъ зданій Биджапура мы можемъ перейти прямо къ сооруженіямъ моголовъ XVI-го и XVII-го вѣковъ. Находятся они главнымъ образомъ въ Новомъ Дели и въ Агрѣ. Ихъ великолѣпные правильные планы, ихъ разработанная система каменныхъ столбовъ и килевидныхъ арокъ, ихъ цвѣтные луковичные куполы, драгоцѣнность употребленныхъ на нихъ матеріаловъ и роскошь мозаичныхъ украшеній составляютъ своею совокупностью нѣчто новое, нѣчто такое, что можетъ быть, если угодно, названо магометанскимъ ренессансомъ. Однако и въ этомъ стилѣ великихъ моголовъ можно прослѣдить значительное развитіе, состоявшее въ переходѣ отъ сознательной поддѣлки подъ старинную національно-индійскую оригинальность къ болѣе общей правильности. Постройки великаго императора Акбара (1556—1605 гг.) представляютъ въ этомъ отношеніи нѣкоторую противуположность постройкамъ его внука, императора Джегана (1628—1658 гг.).

Главная мечеть Акбара стоитъ на высокой террасѣ въ Футжипуръ-Сикри, любимой резиденціи этого государя, неподалеку отъ Агры. Къ

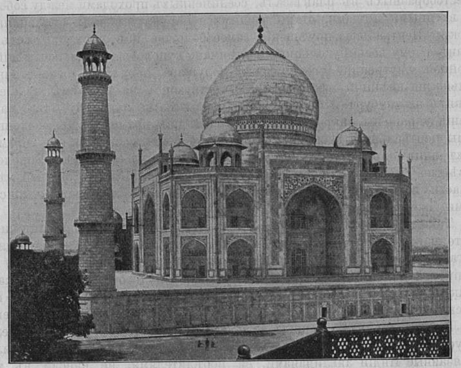
громадному двору, окруженному аркадами, съ западной стороны примыкаетъ святилище, увѣнчанное тремя куполами. Особенно громадны ворота, находящіяся въ срединѣ сторонъ двора; изъ нихъ самыя большія — южныя; килевидная арка ихъ отверстія образуетъ увѣнчанную полукуполомъ нишу, занимающую почти весь ихъ фасадъ: настоящая дверь, ведущая въ мечеть, находится въ глубинѣ этой ниши. Такого рода постройки уже много разъ встрѣчались намъ въ архитектурѣ ислама; въ нихъ въ высшей степени художественнымъ образомъ удовлетворяется потребность надѣлять зданіе снаружи монументальнымъ входомъ, соотвѣтствующимъ его вышинѣ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, устраивать съ внутренней стороны обыкновенный, удобный для людей проходъ въ него.

Главные дворцы Акбара — красный дворецъ въ Агрѣ и большой дворецъ въ Футжипурѣ. Первый отличается сколь нельзя болѣе древне-индійскою формою, отсутствіемъ купола и столбами на центральномъ дворѣ, сплошь роскошно орнаментированными; второй, благодаря постояннымъ пристройкамъ къ его первоначальному прямоугольному въ планѣ корпусу, получилъ чрезвычайно живописную наружность. Фергюссонъ называетъ его каменнымъ романомъ. Наиболѣе богато украшены въ немъ три небольшіе домика для женщинъ, въ особенности домъ султанши Руми, гипсовый слѣпокъ котораго находится въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ. Его индійскіе столбы съ кронштейнами сверху до низу покрыты великолѣпнымъ геометрическимъ орнаментомъ, наполненнымъ лиственными мотивами.

Главный надгробный памятникъ изъ сооруженныхъ Акбаромъ—его собственный, находящійся въ Сикандрѣ (Сикундрѣ). Въ немъ видно подражаніе не столько древне-магометанскимъ, сколько древне-индійскимъ усыпальницамъ. Это — массивное, прямоугольное террасообразное зданіе, каждый верхній изъ ярусовъ котораго, открывающихся наружу стрѣльчатыми аркадами, меньше, чѣмъ нижній. На четырехъ сторонахъ нижняго яруса высится по монументальнымъ воротамъ; по угламъ каждой террасы стоятъ павильоны, увѣнчанные небольшими куполами; но центральнаго купола, который господствовалъ бы надъ всѣмъ зданіемъ, не существуетъ.

Совершенно иного рода стиль шаха Джегана (Іегана). Какъ на типъ его мечетей, можно указать на большую мечеть въ Дели, куда внукъ Акбара снова перенесъ свою резиденцію. На высокой террасѣ, сложенной изъ краснаго песчаника, лежитъ громадной величины квадратный дворъ, обнесенный стѣною, на каждой сторонѣ которой, въ срединѣ, находится массивный порталъ съ горизонтальной кровлей; по угламъ этой ограды высятся павильоны съ луковичнымъ куполомъ; на западной сторонѣ двора находится святилище, состоящее изъ высокаго центральнаго корпуса и двухъ болѣе низкихъ боковыхъ флигелей; каждая изъ этихъ трехъ частей зданія увѣнчана луковичнымъ купо-

ломъ; по бокамъ высокой килевидной арки главнаго портала — по небольшому минарету; на концахъ боковыхъ флигелей — по одному высокому, стройному минарету. Все это исполнено изъ бѣлаго мрамора съ выкладкою по немъ краснаго песчаника. Едва ли какая-либо другая мечеть можетъ сравниться съ этою въ отношенiи величiя, привѣтливости, правильности и симметричности. Въ такомъ же родѣ, но безъ минаретовъ, малая мечеть того же шаха въ Агрѣ; будучи построена вся изъ мрамора, она пользуется всемiрной извѣстностью подъ названiемъ



Таджъ-Магалъ, въ Агрѣ. Съ фотографiи Бурнъ.

Жемчужной мечети. Ея святилище, увѣнчанное тремя куполами, открывается наружу на западную сторону окруженнаго аркадною галереею двора семью килевидными зубчатыми арками.

Типиченъ для дворцовыхъ построекъ шаха Джегана его большой дворецъ въ Дели, задняя сторона котораго отражается въ желтыхъ волнахъ Джамны. Порталъ этого дворца, глубиною въ 120 метр., похожiй на средней нефъ огромнаго готическаго собора, считается самымъ величественнымъ въ свѣтѣ дворцовымъ входомъ. За этимъ порталомъ лежитъ обширный квадратный, обнесенный аркадами дворъ, по сторонамъ котораго, справа и слѣва, примыкаютъ къ нему длинныя галереи; на этомъ дворѣ — другой, прямоугольный дворъ, вокругъ котораго расположены залы и комнаты. Нѣкоторыя залы, какъ напр. аудiенцъ-зала, составляютъ отдѣльныя небольшiя постройки. Надпись въ этой залѣ, самомъ наряд-

номъ помѣщеніи во всемъ дворцѣ, гласитъ: „Если есть на землѣ небо, то не въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ, а только здѣсь“.

Какъ на типъ надгробныхъ сооруженій шаха Джегана можно указать на Таджъ-Магалъ въ Агрѣ (т. е. „чудо свѣта“; см. рис. на стр. 796). Собственно усыпальница занимаетъ средину огромной прямоугольной террасы съ четырьмя башнями по угламъ и роскошными пристройками. Самый мавзолей имѣетъ въ планѣ квадратъ со срѣзанными углами; на этомъ квадратѣ расположенъ вокругъ центральнаго помѣщенія рядъ круглыхъ и крестообразныхъ въ планѣ залъ, соединенныхъ проходами между собою и со входными нишами, открывающимися наружу въ видѣ килевидныхъ арокъ. Центральное помѣщеніе, самое большое изъ всѣхъ, имѣетъ въ планѣ форму восьмиугольника и увѣнчано куполомъ. Этотъ послѣдній — двойной: внутренній имѣетъ форму полушара, наружный, разсчитанный только на внѣшній эффектъ и господствующій надъ всѣмъ зданіемъ, лежитъ на тамбурѣ и своею формою походитъ на луковицу. Всѣ части зданія украшены инкрустаціей и рѣзьбою изъ мрамора. Даже оконныя рамы центральнаго восьмиугольнаго помѣщенія состоятъ изъ мраморныхъ плитъ, прорѣзанныхъ насквозь роскошнымъ узоромъ. Впрочемъ извѣстно, что эти мраморныя работы, если не всѣ, то по крайней мѣрѣ отчасти, исполнены итальянскими и французскими мастерами, выписанными Джеганомъ въ Агру.

Такимъ образомъ это зданіе приводитъ насъ снова на границу чисто восточнаго искусства. На самомъ дѣлѣ, вскорѣ послѣ сооруженія Таджъ-Магала вліяніе Европы стало неудержимо прокладывать себѣ дорогу въ индійскую архитектуру. Оно отразилось въ надгробныхъ постройкахъ Голконды, Маисура и особенно Лукнова, главнаго города сѣверной индійской провинціи Аудъ. Стиль „бастардъ“ роскошныхъ сооруженій въ Лукновѣ, принадлежащихъ, правда, уже XIX-му столѣтію, свидѣтельствуетъ о полномъ упадкѣ индійскаго зодчества: европейскіе стили, навязанные Индіи англичанами, ея побѣдителями, не внесли въ эту страну никакихъ задатковъ новаго, здороваго развитія искусства.

Если не принимать въ соображеніе скудныхъ пластическихъ украшеній нѣкоторыхъ мечетей, то придется сказать, что магометанской скульптуры въ Индіи не существовало; но эта страна, подобно Персіи, имѣла свою магометанскую живопись. Какъ и въ Персіи, кромѣ позднѣйшихъ нехудожественныхъ изображеній на стѣнахъ, она производила главнымъ образомъ книжныя иллюстраціи и портреты, исполненные на бумагѣ.

На ряду съ такими работами, большою любовью пользовались въ Индіи писанныя на кости миніатюры, отличающіяся тщательною выдѣлкою всѣхъ аксессуаровъ. Общепризнано, что эти книжныя иллюстраціи и миніатюры до такой степени проникнуты персидскимъ вліяніемъ, что нерѣдко бываетъ трудно или совершенно невозможно от-

личать ихъ отъ произведеній современной имъ персидской живописи. Л.-Г. Фишеръ, написавшій лѣтъ десять тому назадъ статью объ индійской живописи, указываетъ, какъ на особенность индійской миніатюры, на сильную примѣсь къ акварельнымъ краскамъ связывающихъ веществъ, благодаря которымъ работа выходитъ похожею на живопись a tempera, — пріемъ, усвоенный художниками, быть можетъ, въ виду знойности и влажности тропическаго воздуха Индіи.

Изучить, какова была индійская миніатюра до великаго могола Акбара, невозможно. Фишеръ даже того мнѣнія, что едва ли существуютъ миніатюры, которымъ было бы больше 200 лѣтъ. Относительно Акбара, отличавшагося вѣротерпимостью и покровительствовавшаго всѣмъ искусствамъ и наукамъ, намъ извѣстно, что онъ заботился также и о живописи. При его дворѣ проживало болѣе сотни знаменитыхъ живописцевъ, и между ними, какъ указываютъ на то положительнымъ образомъ письменные источники, было много персіянъ, у которыхъ учились молодые индѣйскіе живописцы. Самаго знаменитаго изъ этихъ художниковъ, Дасванта, называютъ ученикомъ ширазца Ширинкалама. Базаванъ, какъ портретистъ, былъ еще искуснѣе Дасванта.

Произведенія индійской живописи сохранились тысячами не только въ музеяхъ Индіи, но и во многихъ изъ европейскихъ коллекцій. Въ „комнатѣ Фекетина“, въ императорскомъ шенбрунскомъ дворцѣ, близъ Вѣны, всѣ стѣны до самаго потолка увѣшаны индійскими миніатюрами отличной работы въ рамкахъ стиля „бароко“. Берлинская королевская библіотека владѣетъ обильно иллюстрированнымъ сборникомъ произведеній персидскихъ поэтовъ, написаннымъ по порученію Акбара. Указывать на другіе образцы индійскихъ миніатюръ считаемъ излишнимъ; замѣтимъ только, что онѣ сходны съ персидскими какъ по своимъ сюжетамъ, такъ и по болѣе или менѣе „примитивному“ своему общему характеру, но что, тѣмъ не менѣе, формы человѣческаго тѣла въ нихъ мягче, а національно-индійскіе костюмы роскошнѣе.

Исторію художественно-промышленныхъ произведеній Индіи, за исключеніемъ металлическихъ работъ, мы можемъ прослѣдить также лишь со временъ магометанскихъ нашествій, и даже индійскія ткани, столь славившіяся еще въ древности, и индійскія гончарныя издѣлія, пока производство послѣднихъ процвѣтало на мѣстной почвѣ, насколько можно судить по сохранившимся ихъ образцамъ, имѣютъ персидскій или верхне-азіятскій отпечатокъ. Извѣстныя индійскія лаковыя издѣлія являются подражаніями китайскимъ и персидскимъ. Сравнительно новаго происхожденія, повидимому, также издѣлія изъ чернаго дерева съ выкладкою изъ слоновой кости, столь любимыя теперь въ Индіи. Искусство облицовывать стѣны цвѣтными глазурованными кафлями перешло въ Индію изъ Персіи несомнѣнно лишь во времена великихъ моголовъ и въ сущности было распространено только на сѣверо-востокѣ страны. Центромъ производства такихъ кафлей былъ Ла-

горъ. Подъ персидскимъ же вліяніемъ находилась и лѣпка художественныхъ сосудовъ. Глиняные глазурованные сосуды Индіи отличаются чистотой и изяществомъ формъ, равно какъ и соотвѣтствіемъ роскошной плоской орнаментаціи, состоящей изъ стилизированныхъ цвѣтовъ, формѣ самаго предмета. Многократно повторяющіеся и равномѣрно размѣщенные цвѣты, нерѣдко написанные на бѣломъ фонѣ кобальтово-голубою или бирюзово-голубою краскою и тронутые кое-гдѣ лиловою, разсѣяны по всей орнаментированной поверхности, но не переполняютъ ея.

Магометанское искусство въ самой Индіи, такъ же, какъ вездѣ на ея границахъ, пользовалось заимствованіями отъ искусства сосѣднихъ съ нею областей. Произойдя отъ древняго искусства побережья Средиземнаго моря, — искусства, которое въ свою очередь восприняло въ себя древне-месопотамскія вліянія, искусство ислама всюду на своемъ пути къ востоку встрѣчалось съ древними мѣстными традиціями и вносило свое „я" въ смѣсь западныхъ и восточныхъ художественныхъ элементовъ.

Заключеніе.

Широкія, разнообразно переплетающіяся между собой тропинки вели насъ по пройденнымъ нами до сего времени областямъ исторіи искусства, то къ его высотамъ, озареннымъ свѣтомъ, то къ полнымъ таинственности безднамъ. На пути своемъ мы встрѣчали и цвѣтущіе склоны горъ, и плодоносныя долины, но также и непроходимыя дебри. Мы не пытались добраться на каждой изъ пройденныхъ тропинокъ вплоть до одного общаго, единственнаго исходнаго пункта, но за то видѣли сѣть вѣтвящихся путей, которые соединяютъ между собою многочисленныя вершины и разныя начальныя точки искусства. Очень возможно, что изслѣдованіе откроетъ еще новыя соединительныя линіи между ними. Искатели такихъ путей повсюду продолжаютъ трудиться, пользуясь результатами, добываемыми исторіею искусства и вспомогательными науками. Даже въ то время, когда печатался настоящій томъ, открылись новые горизонты. Раскопки Эванса на Критѣ, Муррея, Смиса и Ультерса на Кипрѣ, повидимому, вообще подтверждаютъ вѣрность того взгляда на „микенское искусство", который мы защищаемъ. Но по вопросу о старшинствѣ древне-египетскаго искусства или искусства древне-халдейскаго, какъ и вообще по хронологіи исторіи искусства египтянъ и халдеевъ, этихъ древнѣйшихъ изъ культурныхъ народовъ земного шара, пока составлялось наше сочиненіе, почти каждый годъ доставлялъ новыя открытія, измѣнявшія прежнія воззрѣнія. Особенно важное значеніе для этихъ вопросовъ имѣли американскія раскопки въ Ниппурѣ. Недавно возникъ снова вопросъ о существованіи первоначальной связи между древне-американской и древне-азіятской культурами. Конечно, сходство между ступеньчатыми пирамидами или между простѣйшими

геометрическими или техническими орнаментами этой связи еще не доказываетъ. Указаніемъ на генетическую связь могло бы въ этомъ случаѣ служить только сходство болѣе сложныхъ и болѣе индивидуальныхъ явленій. Если подтвердится предположеніе, высказанное въ послѣднее время, что въ древней Америкѣ, какъ и въ древней Халдеѣ, употреблялись для обозначенія созвѣздій одни и тѣ же знаки, это мнѣніе, раздѣляемое нами съ знаменитыми американистами относительно происхожденія древне-американской культуры, долженъ будетъ уступить мѣсто новому воззрѣнію, которое, впрочемъ, повліяло бы очень мало на наше изложеніе исторіи развитія древне-американскаго искусства. Эти примѣры мы привели единственно съ тою цѣлью, чтобы показать, какъ велики трудности, представляющіяся при обзорѣ въ общей связи всего до-христіанскаго и нехристіанскаго искусства.

Обиліе новыхъ открытій, проливающихъ съ каждымъ годомъ все новый и новый свѣтъ въ отдѣльныя области изслѣдованія, налагаетъ на исторію искусства обязанность соблюдать величайшую осторожность при попыткахъ объединенія различныхъ фактовъ при помощи смѣлыхъ гипотезъ. Преждевременныя попытки этого рода, ежеминутно опровергаемыя новыми открытіями, принесли очень мало пользы нашей наукѣ. Но насколько общая связь эволюціонныхъ явленій до извѣстной степени несомнѣнно вытекаетъ изъ осязательныхъ фактовъ, мы вездѣ подчеркивали ее, предоставляя фактамъ говорить самимъ за себя. Можно надѣяться, что уже спустя какой-нибудь десятокъ лѣтъ горизонтъ нашъ расширится, и мы увидимъ связь между явленіями тамъ, гдѣ они представляются пока разрозненными. Но мы не вѣримъ, чтобы когда-нибудь удалось вывести происхожденіе всего цвѣтущаго міра искусства, разсматриваемаго исторіей, изъ одного и того же зерна. Вся привлекательность и все значеніе изслѣдованій въ области искусства заключаются именно въ разсмотрѣніи отдѣльныхъ явленій художественной жизни однихъ рядомъ съ другими и ихъ дальнѣйшаго развитія при томъ взаимодѣйствіи, которое существовало между ними.

Алфавитный указатель сочиненій.

Въ этомъ указателѣ упоминаются книги, диссертаціи и статьи, на которыя въ текстѣ и подписяхъ подъ рисунками сдѣланы ссылки безъ приведенія ихъ заглавій, а только чрезъ поименованіе ихъ авторовъ.

Adler, Fr.: Das Pantheon zu Rom; въ „31. Berl. Winckelmann-Programm". Берлинъ 1871.
— см. также Curtius.

Akermann, J. Y.: Remains of Pagan Saxondom. Лондонъ 1855.

Amelios, d': Pompei. Nuovi scavi. Casa dei Vettii. Неаполь 1898.

Amelung, W.: Führer durch die Antiken in Florenz. Мюхенъ 1897.

Anderson, William: The pictorial arts of Japan, съ приложеніемъ: Chinese und Korean pictorial art. Лондонъ 1886.
— Descriptive and historical catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. Лондонъ 1886.
— Landscape Painting in Japan, въ „Art Journal", стр. 121. Лондонъ 1890.
— Japanese wood Engraving; въ „Portfolio", № 17. Лондонъ 1895.

Andreas, см. Stolze.

Andree, R.: Die Metalle bei den Naturvölkern. Лейпцигъ 1884.
— Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Neue Folge. Лейпцигъ 1889.

Andrian, F. Frhr. von: Prähistorische Studien aus Sicilien. Берлинъ 1878.

Antichità d'Ercolana, томы I—IX. Неаполь 1757—92.

Appel, см. Montelius.

Archäologisches Institut (Internationales, unter deutscher Leitung): Monumenti, Annali, Bulletino dell' Instituto. Римъ 1829 и слѣд.
— (Kaiserlich deutsches); Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts zu Athen. T. I, 1876 и т. д. — Mitteilungen des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. T. I, 1886, и т. д. — Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. T. I, Берлинъ 1886 и т. д. — Antike Denkmäler. T. I, Берлинъ 1891 T. II. вып. 1. Берлинъ 1893, и т. д.

Arndt, Paul, см. Brunn.

Baltzer, L. (съ предисловіемъ Ридберга): Hällristningar (Начертанія на скалахъ), первая серія. Готенбургъ 1881—90.

Bandelier, A. F.: On the social organisation and mode of government of the ancient Mexicans. Салемъ 1879.
— Report of an archaeological tour in Mexico in 1881. Бостонъ 1884.

Bastian, A.: Die Kulturvölker des alten Amerika. T. I и II, Берлинъ 1878; т. III, Берлинъ 1889.
— Amerikas Nordwestküste. Aus den Sammlungen der Kgl. Museen in Berlin. Берлинъ 1883.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. Мюнхенъ и Лейпцигъ 1885—1888.

Baumgarten, см. Collignon.

Belck, W., и **Lehmann, B. F.:** Bauten und Bauart der Chalden; въ „Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie", XXVIII, стр. 601. Берлинъ 1895.

Benndorf, Otto: Griechische und sicilische Vasenbilder. Берлинъ 1868.
— Die Metopen von Selinunt. Берлинъ 1873.
— Das Heroon von Gjölbaschi-Tyra; въ „Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", T. IX, XI и XII. Вѣна 1889, 1890 и 1891.
— Ueber den Ursprung der Giebelakroterien; въ „Jahresheften des oesterr. archäol. Inst." II, стр. 1—5. Вѣна 1899.
— и **Niemann, G.:** Reisen in Lykien и т. д. Вѣна 1884.
— см. также Conze.

Berendt, G.: Die pommerellischen Gesichtsurnen. Кенигсбергъ 1872. Дополненіе къ этому сочиненію, Кенигсбергъ 1878.
Berger, E.: Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik, I и II. Мюнхенъ 1883 и 1895.
Bernouilli, J. J.: Römische Ikonographie, I—III. Штуттгартъ, Берлинъ и Лейпцигъ 1882—94.
Bie, Osk.: Zur Geschichte des Hausperistyls, въ „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.“ VI, стр. 1—9. Берлинъ 1891.
Bing, S.: La ceramique; глава IX обширнаго сочиненія Гонза объ Японіи (см. Gonse).
— Japanischer Formenschatz, 6 томовъ, нѣмецкое изданіе. „Japon artistique“ (Парижъ 1889—91) Лейпцигъ безъ обозн. года.
Birdwood, G. C. M.: The industrial arts of India, новое изданіе. Лондонъ 1880.
Blochet, Ed.: Les miniatures des manuscrits musulmans; въ „Gaz. des beaux arts“, I, стр. 281—293; II, стр. 105—118. Парижъ 1897.
Boas, Franz: The Central Eskimos; въ Annual Report of the Bureau of Ethnology“, VI, стр. 499—671. Вашингтонъ 1884—85.
Bode, W.: Studien zur Geschichte der westasiatischen Knüpfteppiche; въ „Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen“, XIII, стр. 26—49 и стр. 108—137. Берлинъ 1892.
Boeswillwald, E. и **Cagnet, R.:** Timgad, une cité africaine sous l'empire romain. Парижъ 1892—97.
Böhlau, Joh.: Frühattische Vasen; въ „Jahrb. des k. deutschen archäol. Inst.“, II, стр. 33—36. Берлинъ 1887.
— Zur Ornamentik der Villanova-Periode. Кассель 1895.
— Aus ionischen und italischen Nekropolen. Лейпцигъ 1898.
Bohn, R., и **Droysen, H.:** Das Heiligtum Athena Polias zu Pergamon. Берлинъ 1885.
— и **Schuchardt, C.:** Altertümer von Aegä“. Берлинъ 1889.
— см. также Conze.
Borchardt, L.: Die ägypt. Pflanzensäule. Берлинъ 1897.
— Das Alter des Sphinx bei Gizeh; въ „Sitzungsberichte der Pr. Ak. d. W.“, т. I, 1897; II, стр. 752—760. Берлинъ 1897.
— Die Dienerstatuen aus den Gräbern des alten Reiches; въ „Zeitschrift für ägypt. Sprachen“, XXXV, стр. 119—124. Лейпцигъ 1897.
— Ueber das Alter der Chefrenstatuten; въ „Zeitschrift für ägypt. Sprache etc.“, XXXVI, стр. 1—12. Лейпцигъ 1898.
— Das Grab des Menes; тамъ же, стр. 87—105. Лейпцигъ 1898.
Borrmann, Rich., см. Curtius и Dörpfeld.
Botta, P. E., и **Flandin, E.:** Monuments de Ninive, I—IV. Парижъ 1849—53.
Bötticher, Karl: Tektonik der Hellenen, т. I—II. Первое изданіе, Потсдамъ 1844—52; второе изданіе, Берлинъ 1866—1881.
Bovallius, C.: Nicaraguan Antiquities. Стокгольмъ 1886.
Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan, т. I. Берлинъ 1889.
— Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Лейпцигь 1894.
— Kenzan. Гамбургъ 1897.
Brough Smyth, R.: The aborigines of Victoria, т. I и II. Лондонъ 1878.
Bruckmann, см. Brunn.
Brugsch G.: Die Aegyptologie. Лейпцигъ 1891.
Brühl, G.: Die Kulturvölker Alt-Amerikas. Нью-Іоркъ, Цинциннати, Санъ-Луи 1875—87 (съ подробнымъ указаніемъ на предшествовавшую литературу предмета).
Brunn, Heinr.: I relievi delle urne etrusche, I. Римъ 1870.
— Problème in der Geschichte der Vasenmalerei. Мюнхенъ 1871.
— Geschichte der griechischen Künstler, т. I и II. Первое изданіе, Штуттгартъ 1857—59; второе изданіе 1889 и слѣд.
— Griechische Kunstgeschichte; erstes Buch. Мюнхенъ 1893; zweites Buch, herausgegeben von A. Flasch. Мюнхенъ 1897 и слѣд.
— и **Bruckmann, Fr.:** Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Мюнхенъ 1888. Продолженіе, подъ редакціей Поля Арндта. Мюхенъ 1897.
Brunner, K.: Die steinzeitliche Keramik in der Stadt Brandenburg; въ „Archiv für Anthropologie“, XXV, стр. 243—296. Брауншвейгъ 1898.
Büchner, L.: Aus dem Geistesleben der Tiere. 3 изд. Лейпцигъ 1880.
Bühler, J.: Votive inscriptions from the Sanchi stupas; въ „Epigraphia Indica“, II, стр. 87 и слѣд. Калькутта 1892.
Burgess, J.: Notes on the Bauddha Rock-Temples of Ajanta, their Painting etc.;

Strzygowski, F.: Die Kalenderbilder etc. von 354. Первый дополн. выпускъ къ „Jahrbuch des kais. deutschen Archäol. Instituts". Берлинъ 1888.

Stubel, A.: Ueber altperuanische Gewebenmuster, etc. (отдѣльный оттискъ изъ „Festschrift zur Jubelfeier der 25-jährigen Bestehens des Vereins für Erdkunde zu Dresden"). Дрезденъ, безъ обозначенія года.

— и **Uhle, M.:** Die Ruinenstätte von Tiahuanaco. Берлинъ 1892.

— см. также Reiss.

Studniczka, Fr.: Attische Porosgiebel; въ аѳинск. „Mittheilungen", XI, стр. 61—80. 1886.

— Antenor, der Sohn des Eumares; въ „Jahrbuch der kaiserl. deutschen Archäol. Inst.", II, стр. 113—168. Берлинъ 1887.

— Zum myronischen Diskobol; въ „Festschrift für Benndorf", стр. 167—175. Вѣна 1898.

— Ueber die Grundlagen der geschichtl. Erklärung der sidonischen Sarkophage; въ „Jahrbuch des kaiserl. deutschen Arch. Inst.", IX, стр. 204—244. Берлинъ.

Sybel, L. v.: Skopas; въ „Zeitschrift für bild. Kunst", neue Folge, II, 1891, стр. 249 и слѣд. и 291 и слѣд.

— Kritik der ägyptischen Ornaments. Марбургъ 1883.

— Weltgeschichte der Kunst. Марбургъ 1888.

Szombathy, J.: Die Tumuli von Gemeinlebarn; въ „Mitteilungen der prähist. Kommission", I, стр. 49 и слѣд. Вѣна 1893.

Taylor, J. E.: Notes on the ruins of Muqueyr etc.; въ „Journal of the Royal Asiatic Society", стр. 260 и слѣд. Лондонъ 1855.

Texier, Ch.: Description de l'Asie Mineure, I—IV. Парижъ 1839—49.

— Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie. I—II. Парижъ, 1842—1852.

Thomas, Cyrus: Introduction to the study of north american archeology. Цинциннати 1898.

Thomas, Felix въ „Mitteilungen des kaiserl. deutschen Arch. Institnts", XIX, стр. 380—394. Аѳины 1894.

— см. Place.

Thompson, Wm. J.: The Ethnology and Antiquity of Easter Island"; въ Annual Reports etc. of the Smithsonian Institute". Вашингтонъ 1891.

Thraemer, см. Collignon.

Tischler, O.: Beiträge zur Kenntniss der Steinzeit Ostpreussens. Кенигсбергъ 1883. Ср. съ „Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft", XXIX, 1888.

Tokonosuke, Queda: La céramique japonaise (въ введеніемъ Э. Деге). Парижъ 1895.

Tosltoi, см. Kondakoff.

Trendelenburg, Ad.: Gegenstücke in der kampanischen Wandmalerei; въ „Arch. Zeitung", neue Folge, VIII, стр. 1 и слѣд., 79 и слѣд. Берлинъ 1876.

Treu, G.: Ueber die Köpfe der tegeatischen Giebelgruppen; въ Mitteilungen der arch. Inst. in Athen", VI, стр. 393 и слѣд. Аѳины 1881.

— Sollen wir unsere Statuen bemalen? Берлинъ 1884.

— Die Nike von Dolos; въ „Verhandlungen der 42 Versammlung deutschen Philologen etc.", стр. 325—328. Лейпцигъ 1894.

— Zur Entstehung der Akroterien und Antefixe; въ „Jahreshefte des österr. Arch. Instituts", II, стр. 199—201. Вѣна 1899.

— см. Curcius.

Tsountas, Chr.: Статьи въ *Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθηναῖς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας*". Аѳины 1886 и слѣд. и въ „*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*". Аѳины 1888 и слѣд., стр. 1—22.

— *Μυκῆναι*. Аѳины 1893.

— То же сочиненіе въ переводѣ на англ. языкъ Ирвинга Манатта, съ предисловіемъ В. Дёрпфельда: The Mycenaean age. Лондонъ 1897.

Tümpel, K.: Der mykenische Polyp; въ „Festschrift für Johannes Overbeck". Лейпцигъ 1893.

Uhle, Max: Holz- und Bambusgeräte aus Nordwest-Neuguinea („Publicationen aus dem kgl. Enthnogr. Museum zu Dresden", изд. д-ромъ А. Б. Мейеромъ). Лейпцигъ 1886.

— Ausgewählte Stücke zu Archäologie Amerikas; въ „Veröffentlichungen des Berliner Museums für Völkerkunde", I, 1889. Вып. 1.

— см. Stübel.

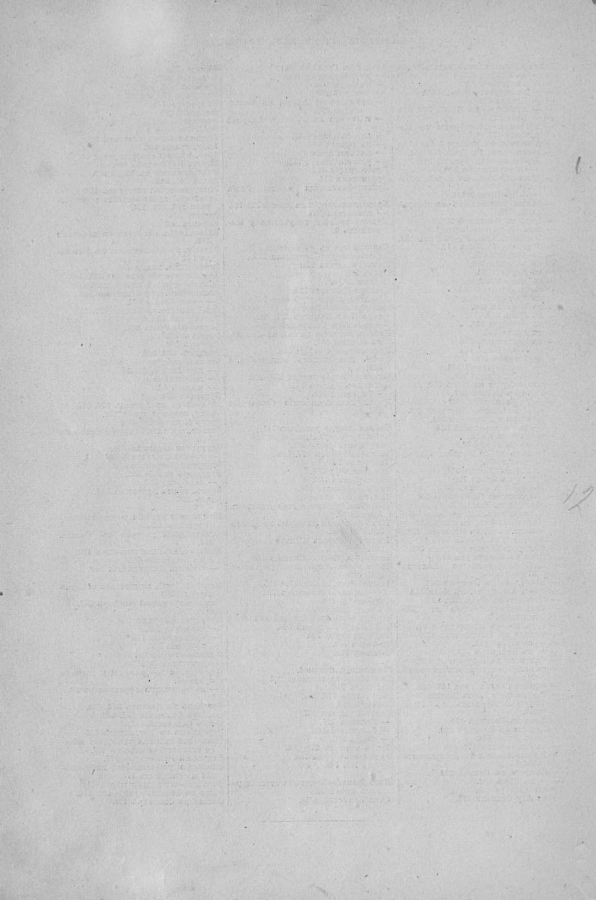
Undset, Ingvald: Etudes sur l'âge de bronze en Hongrie. Христіанія 1880.

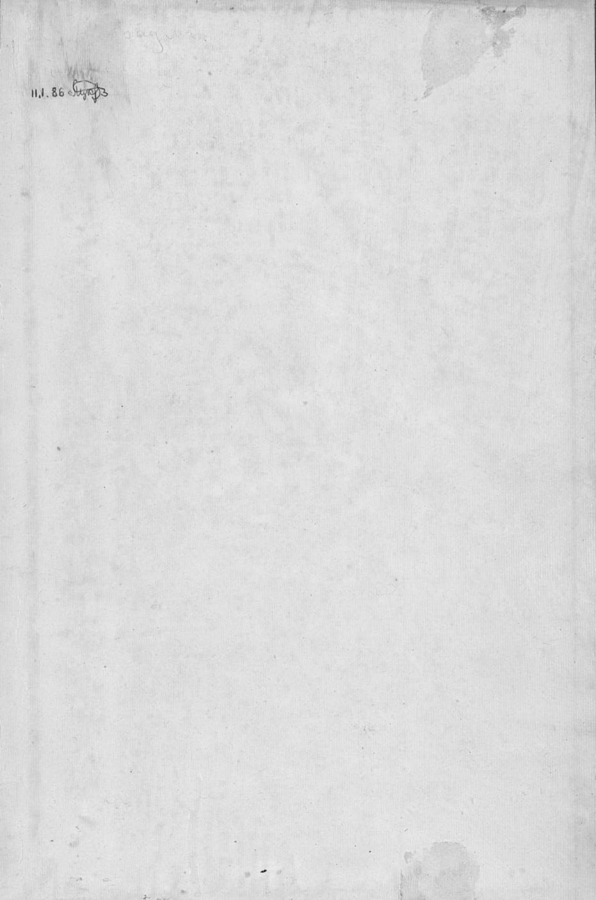
— Das erste Auftreten des Eisens in Nordamerika. Переводъ на нѣм. языкъ У. Месторфа. Гамбургъ 1882.

— L'antichissima necropoli Tarquiniense; въ „Annali dell' Instituto", стр. 104 и слѣд. Римъ 1885.

— Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke; въ Zeitschrift für Ethnologie", XXI до XXIII. Берлинъ

Алфавитный указатель предметовъ.




11.1.86